

7122

**APROXIMACION CINEMATOGRAFICA  
A LA CONCEPCION ESTETICA DE UN PINTOR  
"Manuel Quintana Castillo"**

aca 7/22

TESIS  
COS 988  
N5

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Comunicación Social

APROXIMACION CINEMATOGRAFICA  
A LA CONCEPCION ESTETICA DE UN PINTOR  
"Manuel Quintana Castillo"

Trabajo de grado presentado para optar al título de  
Licenciada en Comunicación Social

Caracas, Septiembre 1988  
Profesor Guía: Oscar Lucien

Carmen Helena Nouel  
Mención Audiovisual

Evaluada por:

Tutor (o profesor guía): \_\_\_\_\_

Jurado: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## **AGRADECIMIENTOS:**

A Oscar Lucien, por su paciencia y su amistad.

A Jesús María Aguirre, por su constante estímulo.

A Fernando Venturini, por su gran apoyo.

## INDICE

INTRODUCCION	6
EXPOSICION DEL PROBLEMA, OBJETIVOS Y JUSTIFICACION	10
<b>I. DESARROLLO DEL PROCESO DE CREACION DEL FILME</b>	15
A. Aspectos teóricos	15
1. El documental	16
2. El documental de Arte	19
3. Manuel Quintana Castillo, su estilo y relación con el arte moderno	23
4. La Forma y el Contenido	34
B. Aspectos prácticos	41
1. El Contenido	42
a. El tema	42
b. La línea argumental	49
2. La Forma (el tratamiento estilístico)	51
3. El Guión	57

<b>II. DISEÑO DE REALIZACION DEL FILME</b>	<b>63</b>
A. La pre-producción	63
B. El rodaje	73
C. La post-producción	78
<b>CONCLUSION</b>	<b>80</b>
CITAS BIBLIOGRAFICAS	81
ANEXOS	86
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	133

## INTRODUCCION

El presente constituye un trabajo especial de grado para optar al título de licenciado en Comunicación Social, mención Audiovisual, en la Universidad Católica Andrés Bello y se inscribe dentro de la modalidad de formación, diseño y producción de proyectos.

En este caso, se trata del diseño y realización de un cortometraje en el que se indaga acerca de la concepción estética de Manuel Quintana Castillo, reconocido pintor venezolano (Premio Nacional de Pintura 1973), quien fue uno de los más importantes exponentes de lo real maravilloso en el terreno del arte plástico nacional y que actualmente se aboca a la geometría sensible, siendo éstas, quizás, las dos corrientes más representativas y particulares de la plástica latinoamericana. Por otro lado Quintana Castillo se ha destacado por su doble condición de crítico y de creador, pues al lado de su trabajo pictórico, Quintana ha mantenido una constante inclinación reflexiva que lo ha llevado a escribir acerca de la pintura, los artistas y las relaciones entre el arte y la sociedad.

Este trabajo consta de dos partes, una teórica constituida por el presente informe, que consiste en el diseño del proyecto y otra práctica que constituye la realización de dicho diseño, es decir, la película propiamente dicha.

Así, tenemos que la parte teórica del presente trabajo consta de dos capítulos. En el primero, tal como lo indica su nombre, se expone todo el proceso de creación del filme, es decir, el proceso mediante el cual la idea inicial, bastante vaga, de realizar un cortometraje acerca de la concepción estética de Manuel Quintana Castillo, fue tomando cuerpo, matices y particularidades hasta convertirse primero en un guión y luego en una película determinada.

Sin embargo, vale la pena acotar que aunque este proceso es seguido normalmente, con más o menos exigencias, por cualquier cineasta, la exposición teórica del mismo, resulta completamente ideal.

Ello se debe a que este proceso no se realiza necesariamente en una forma sistematizada, ni se suele organizar de manera tal que pueda ser comprendido por otras personas distintas al autor mismo, pues tiende a ser un proceso complejo y rara vez lineal; hay avances y retrocesos sobre un mismo punto y suele estar determinado por una multiplicidad de circunstancias emotivas, racionales, estéticas y prácticas que pueden abarcar desde una toma de posición ideológica hasta una limitación presupuestaria. Así, el espectador de un filme es ajeno a las reflexiones y decisiones que le dieron lugar, se enfrenta únicamente al producto de todo ello.

De esta manera, en el Capítulo I el lector hallará la explicación del proceso de creación del cortometraje de este proyecto, tanto en lo que se refiere a sus aspectos esencialmente teóricos, como a los prácticos.



En el punto A de este capítulo se exponen los aspectos teóricos, es decir, todas aquellas reflexiones que a partir de la revisión bibliográfica y del análisis de experiencias similares orientaron la creación del filme.

En primer lugar todo lo referido al documental, género cinematográfico en el que se inscribe el presente proyecto, su definición, sus características esenciales y la forma como se insertan en este caso en particular.

En segundo lugar, las referencias al Documental de Arte y una breve revisión de sus clasificaciones, de donde se toman algunas de las características que le dan forma al filme.

En tercer lugar, la exposición de ciertos aspectos básicos referidos al estilo de Manuel Quintana Castillo y su relación con el arte contemporáneo. En este punto se hace un recuento histórico de la evolución del arte moderno, haciendo énfasis en el surgimiento del arte abstracto, para luego ubicar en él a Quintana Castillo de acuerdo a sus características y establecer así posibles influencias, similitudes y diferencias.

Y por último, para terminar con lo referido a los aspectos teóricos del proceso de creación del filme, hallamos las reflexiones en torno al problema esencial de la forma y el contenido. Se definen los conceptos de forma y contenido, tema y argumento y se establecen sus relaciones. Luego, en el mismo punto, se abordan las dificultades que se presentaron en el momento concreto de resolver este problema.

La segunda parte de este primer capítulo está constituida por los aspectos prácticos del proceso de creación del filme. Así, se desarrollan en ella el contenido y la forma del documental en cuestión, es decir, que se hace la exposición del tema y de la línea argumental del filme, así como la formulación de su tratamiento estilístico. Finalmente, estos aspectos se conjugan y dan origen a lo que constituye el último punto de este capítulo, el guión, el cual en este caso, por tratarse de un documental, quedó reducido a un esquema de direcciones que proporcionaron la estructura de la película.

El Capítulo II del trabajo lo constituye el diseño concreto de la producción del filme, así se encontrará en él una sección dedicada a cada una de las etapas previstas para la realización del cortometraje: pre-producción, rodaje y post-producción.

Finalmente, el lector hallará la Conclusión de lo que constituyó el proceso teórico de creación del filme.

## EXPOSICION DEL PROBLEMA, OBJETIVOS Y JUSTIFICACION

La aproximación de la autora de este trabajo a Manuel Quintana Castillo se produce inicialmente, hace algunos años, a través de las reflexiones sobre el arte que se hallan en su libro "Cuaderno de Pintura". En estos ensayos se encontró respuesta a no pocas inquietudes y fue el comienzo de un creciente interés que terminó por dar origen a este proyecto cinematográfico.

Desde el comienzo estuvo planteada la posibilidad de realizar una película sobre Quintana Castillo, pero era poca la experiencia y vagas las intenciones, así, la idea quedó pendiente hasta que la necesidad de plantear un proyecto de tesis, la recuperó y convirtió en algo concreto.

Este proyecto pretende explorar la concepción estética de Manuel Quintana Castillo y plasmarla cinematográficamente en un cortometraje de 10 a 12 minutos de duración. Es decir, que se desea descubrir para el espectador la sensibilidad particular del pintor; la visión que tiene de la pintura, del arte, de la relación de este último con la realidad y con el espectador, y su posición como creador contemporáneo y latinoamericano.

El objetivo del corto no es el de dar a conocer la técnica y obra de Quintana Castillo, sino el de constituir una aproximación a su universo estético, por ello, se evitará el tono didáctico y expositivo, y se hará énfasis en el planteamiento formal. Igualmente, se procurará hacer del

documental una nueva experiencia creativa donde intervengan la interpretación y sensibilidad del cineasta.

El problema que se plantea en este proyecto, es entonces el siguiente: ¿Cómo hacer para expresar por medio de imágenes cosas tan abstractas como los sentimientos, emociones o pensamientos del pintor (su concepción estética)?

La resolución teórica de este problema, es decir, la creación de un guión o estructura cinematográfica a través de la cual podamos aproximarnos a la concepción estética de Manuel Quintana Castillo, conllevará los siguientes pasos: revisión de la bibliografía pertinente, revisión y análisis de experiencias previas similares y entrevistas al pintor.

Este proyecto tiene especial interés para su autora, puesto que como joven creadora se enfrenta constantemente a la necesidad de elaborar, de definir su propia concepción estética. Así pues, en este proceso de evolución personal, resulta una gran ayuda la aproximación a universos o concepciones estéticas ya desarrolladas.

El caso de Manuel Quintana Castillo tiene una importancia particular para la autora del proyecto puesto que en él ha encontrado la elaboración racional de intuiciones estéticas propias.

Quintana Castillo es un pintor cuyo proceso creador obedece a una profunda necesidad interior y no a las exigencias de la moda, o de

determinada ideología. Defiende la intuición como un aspecto fundamental de la creación artística, pero exige a su vez, una reflexión seria y rigurosa en torno a ella. Quintana Castillo reivindica la individualidad como oposición al arte masivo e industrializado, no obstante, tiene la conciencia de que forma parte de una colectividad. Concibe el arte como una forma de ser feliz, como un medio para desentrañar la vida y un instrumento para desarrollar la conciencia humana. Piensa que el arte no es sólo un placer para quien lo realiza sino un trabajo que exige rigor, voluntad y disciplina. Exalta el aspecto formal como rechazo a la ideologización del arte. Asume su condición de latinoamericano de una forma espontánea y natural, sin convertirla en una actitud estereotipada, ni hacer de ella una militancia.

Además, tienen especial importancia, en función del producto eminentemente formal que se desea lograr, el estilo abstracto-geométrico de Quintana Castillo; los materiales que emplea y la relación esencialmente sensorial que establece con ellos y su obra.

En cuanto a la elección del género de cortometraje documental, tenemos que ésta se fundamenta en el hecho de que éste proporciona una mayor libertad expresiva y que a diferencia del largometraje se halla sometido a menores compromisos y presiones económicas. Por otro lado, en Venezuela, el corto ha sido el género en el que por excelencia ha habido mas variedad temática y mayor preocupación formal. Además, se piensa que ni el tema escogido, ni la manera de tratarlo, ameritan o soportan un tiempo de largometraje.

Este proyecto tiene interés en la medida en que su planteamiento esencialmente formal y estético, resulta innovador dentro de nuestra cinematografía a la que se le suele achacar la ausencia de búsqueda en las formas expresivas.

No obstante, se puede decir que su verdadera importancia se basa en dos hechos fundamentales:

En primer lugar, en el hecho de que en un país como Venezuela, esencialmente alienado, escindido y descontextualizado por una incontrolada invasión cultural, la aproximación a un pintor como Manuel Quintana Castillo, cuya obra obra puede calificarse como una de las más representativas y determinantes de nuestra sensibilidad particular, constituye un importante intento de acercamiento al país; de recuperar su fisonomía, su carácter, su naturaleza, su modo de sentir y de crear.

En segundo lugar, tenemos que en la actual sociedad de masas, el arte se ha convertido en una forma de comercio cuyo secreto está en establecer modas para atenerse a ellas mientras sean productivas y desecharlas en cuanto dejen de serlo, y los individuos se han homogenizado, perdiendo su capacidad crítica y volviéndose seres artísticamente indiferentes. Por lo que plantear la aproximación a una forma de arte distinta al arte de masas (ajena a la trivialidad de los productos de la industria del entretenimiento), a través de un pintor de trayectoria seria y rigurosa y paradójicamente a través de un medio masivo como lo es el cine, constituye una manera de abrir los ojos de la

gente frente a ciertos valores, facilitándole el camino hacia una toma de posición crítica y hacia una verdadera apreciación del arte.

Compartimos con A. Hauser la opinión de que la solución no está en la simplificación violenta del arte, sino en la educación de la capacidad de juicio estético. "El problema no es limitar el arte al horizonte de las masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible"(1)





## I. DESARROLLO DEL PROCESO DE CREACION DEL FILME

### A. ASPECTOS TEORICOS

Dado que el objetivo fundamental de este Trabajo de Grado es la realización de un cortometraje, se presentará a continuación el desarrollo de su proceso de creación, es decir del proceso mediante el cual la idea inicial fue poco a poco decantándose, a través de distintas actividades, tales como la revisión y análisis de experiencias similares, la revisión bibliográfica y la aproximación al pintor, para dar lugar en primer término al guión y luego a la película.

Pues, tal como lo señala J.H. Lawson "el proceso creador es una experiencia que reforma y desarrolla una idea inicial. La realización de un filme, empezando por el guión hasta el último corte, es una lucha contra problemas emotivos, estéticos, racionales y estructurales". (2)

Así, se expondrán en la forma más clara posible las reflexiones que ayudaron a resolver estos problemas que, inevitablemente, se presentaron en el momento concreto de la creación del filme.

## 1. El Documental

En primer lugar nos referiremos al documental, género dentro del cual se inscribe el presente proyecto. A pesar de que para 1935 el documental ya había quedado establecido como un nuevo género cinematográfico con características propias, su definición resulta todavía difícil porque en ella se suelen incluir una variedad muy amplia de filmes.

Grierson quien en 1926 utiliza por primera vez el término "Documental" en un artículo para el New York Sun al referirse a *Moana*, la segunda película de Flaherty, establece que "La idea de documental no quería otra cosa que llevar a la pantalla, con cualquier medio, las preocupaciones de nuestro tiempo, sorprendiendo la imaginación y con la observación más rica posible" (3), es decir "el tratamiento creador de la actualidad" lo cual resulta una definición tan amplia que no es fácil establecer con exactitud sus límites, pues en la realidad suele suceder que en una misma obra se hallen presentes características específicas de distintos géneros cinematográficos.

No obstante se intentará una aproximación a lo que la autora del presente proyecto considera las dos características esenciales del género documental:

En primer término tenemos que el cine documental trata de personajes, hechos y/o actos reales, y en ningún momento inventados por alguien. No hay ficción en el sentido de que lo que se muestra en el filme

realmente existe u ocurre y no es simple producto de la imaginación de un guionista.

Sin embargo, ello no quiere decir que en el documental no haya lugar para la interpretación, por el contrario ésta es fundamental si lo que se pretende, tal como ya se ha dicho, es dar a la realidad un tratamiento creador y no tan solo transmitir una información. En este mismo orden de ideas Howard Lawson señala: "La función interpretativa que acompaña la observación fiel, se expresa en forma creativa por medio de la habilidad de la imaginación humana para planear y organizar lo que ha sido visto por el ojo, darle forma, significado y pasión". (4)

De manera que aunque en este caso M.Quintana Castillo, su obra y sus reflexiones en verdad existan, la película no será una simple transcripción "objetiva" de esta realidad (en caso de que ello fuese posible) sino una interpretación de la misma. Lo que aparezca en el film estará en su totalidad mediado por la subjetividad del autor, quien posee de antemano una posición frente al mundo y una escala de valores que implícitamente estarán en el film. Y no sólo estará mediado por esta subjetividad, sino por el mismo lenguaje cinematográfico que hará de ella una representación. Jean Mitry explica con claridad que:

"La interpretación del mundo no es el mundo. Aunque sea una visión más profunda de la realidad, no es otra cosa que una visión, un punto de vista. Pretender captar la realidad "verdadera" no es más que una

ilusión o una mistificación. La conformidad con lo real es imposible en el arte." (5)

Asi pues, podemos decir que tanto en el cine de ficción como en el cine documental, la realidad cinematográfica es siempre otra realidad, una representación que debería ser :

"Una toma de conciencia del mundo y de las cosas a través de una mirada bastante objetiva para no traicionar la realidad verdadera, bastante lúcida para extraer su sentido profundo, bastante subjetiva, sin embargo, para presentarla de una forma personal y bajo una forma que agote las significaciones". (6)

Como otra característica importante del cine documental tenemos que su objetivo fundamental no es narrar una historia sino hacer la exposición de un tema, por lo que el argumento o intriga viene a constituir un aspecto secundario dentro del filme, mientras que el tratamiento estilístico de este tema (su forma) se convierte en el elemento esencial que permite al realizador transmitir los tonos emotivos y las significaciones del mismo.

Por otra parte es bueno aclarar que este proyecto se aparta de lo que los diferentes autores denominan el documental didáctico o informativo y se aproxima al llamado documental poético o lírico (sin ser una obra de carácter formalista , como veremos más adelante), pues no se pretende dar a conocer un artista, obra o una técnica sino que se desea

indagar en los sentimientos, emociones y reflexiones de un artista en torno al proceso creador; la idea es sugerir y no enseñar o demostrar.

## 2. El Documental de Arte

Nuestra película encaja dentro de lo que se ha dado por llamar "el filme de arte", que en un sentido bastante amplio comprende todas aquellas obras cinematográficas cuya finalidad esencial es reflejar aspectos totales o parciales de las artes plásticas.

Así pues, entran dentro de esta definición una gran variedad de filmes que van desde ensayos de orden puramente plástico hasta estudios sobre algún período de la historia del arte, pasando por exposiciones didácticas o afectivas sobre cierta forma de expresión artística, biografías de pintores y otros. Así, dentro de la amplia clasificación, "filme de arte", existen a su vez otras sub-clasificaciones de acuerdo a características específicas que se dan en las distintas películas, en función de la actitud que adopta el cineasta frente a la obra de arte.

No obstante, resulta sumamente complejo establecer con precisión las características específicas que corresponden a un tipo de filme de arte y no a otro, pues en la práctica estas características no se presentan en las películas de forma pura, y el análisis de cada nueva obra cinematográfica nos conduciría, con bastante seguridad, a la creación de una nueva sub-clasificación. Es por ello que resulta ingenuo

tratar de encasillar nuestro proyecto (un filme aun no realizado) dentro de alguna de estas categorías, lo que por lo demás produciría una inevitable limitación durante el proceso de creación del mismo.

Sin embargo, estas clasificaciones pre-existentes, producto del análisis de diversos filmes por parte de los estudiosos, nos ayudarán a establecer los lineamientos generales que orientarán la creación del filme que proponemos.

En primer lugar tenemos que J.L. Clemente en su libro "Cine Documental Español" intenta una clasificación en la que establece 4 tipos de documentales de arte, de acuerdo a las diferentes actitudes que el cineasta puede adoptar frente a la obra de arte:

1. Como postura más simple, está lo que llamamos la película-catálogo, en la el cineasta se limita a fotografiar la obra de una manera estrictamente objetiva, para darla a conocer. En ella se prescinde de la interpretación personal.

2. Es el caso en el que el cineasta se enzarza en un estudio crítico de la obra de arte. El interés sigue siendo igual que en el primer caso, didáctico, pero aquí se introduce ya un factor subjetivo: el del crítico que interpreta.

3. El cine puede servirse de la obra de arte para apoyarse en ella y recrear a su vez una nueva obra dinámica.

4. Por último, el realizador puede tender a una libre interpretación, tomando, en vez de los elementos que le brinda la realidad, los constitutivos de la obra de un artista para crear con ellos una ficción.

En el caso de este proyecto, el documental que se desea realizar podría ubicarse en la tercera forma de aproximación del cine a la obra de arte, ya que pretende indagar en la sensibilidad y en la experiencia creativa de M. Quintana Castillo a través de lo que será una nueva experiencia creativa en la que intervendrá la interpretación y la sensibilidad del cineasta frente al pintor y su obra.

Por su parte François Porcile en su obra "Defense du courtmétrage français", presenta una clasificación mucho más extensa basada en el análisis de gran cantidad de documentales franceses. En este libro hallamos dentro del área del documental de arte una categoría denominada "Ensayo Biográfico" que si bien en esencia no corresponde con lo que se desea lograr en este proyecto, plantea algunas formas de aproximación al pintor que interesan y que de hecho serán empleadas en el documental, como se verá más adelante.

En primer lugar, Porcile nos habla del "film visita" donde se coloca al artista en su ambiente, lo cual le permite al cineasta descubrir un universo, una densidad, un estilo particular. En segundo lugar, plantea la aproximación al pintor través de sus telas, de sus obras y por último, a través de documentos escritos.

A pesar de que estas tres formas de aproximación están descritas en el libro de Porcile como tipos distintos del documental de arte no son de ningún modo excluyentes y en nuestro caso el cineasta primero, y luego el espectador, se acercarán al pintor esencialmente a través de estos tres elementos: su ambiente, su obra y sus reflexiones escritas.

Porcile habla también de "La exposición" como otra variedad del filme de arte, la cual puede construirse de tres diferentes maneras: el descubrimiento, la observación y la explicación. De estas tres, nos interesa principalmente la observación que no es más que:

"El testimonio directo, donde se muestra como trabaja el pintor, y se trata de atrapar el misterio que rodea la pintura (...) el ambiente, ayuda a comprender el proceso creador, (...) cómo la realidad es para el pintor fuente de meditación, de ideas, de movimiento, recreada a partir de una reacción frente a ella". (7)

Esta definición se aproxima sorprendentemente a la idea de nuestro corto, el cual no pretende ser más que una meditación sobre la creación artística y cuyo eje "argumental" será la realización de un cuadro.



### **3. Manuel Quintana Castillo, su estilo y relación con el arte moderno.**

Antes de avanzar en la exposición del proceso creativo del proyecto, abordando el problema esencial de la forma y el contenido, se desarrollarán a continuación ciertos aspectos básicos referidos a Manuel Quintana Castillo, su estilo, y su relación con el arte moderno, lo que le permitirá al lector/espectador poseer una mayor cantidad de referencias a la hora de acercarse tanto al guión, como al filme en sí mismo. (8)

En primer lugar se hará un breve recuento de lo que ha sido la evolución pictórica del siglo, para luego ubicar en ella a Manuel Quintana Castillo. (ver anexo 3)

En el siglo XIX comienza un período de revisión que desemboca y se desarrolla en el siglo XX. Los impresionistas descubrieron la infinita riqueza del color-ambiente, las modificaciones que sufre y adquiere el color en la luz y en la sombra y las leyes de los colores complementarios, pero embriagados en este mundo vaporoso y fugaz de la luz, olvidaron la necesidad organizadora de la forma. Así, toda la génesis del arte moderno está en la sublevación contra las insuficiencias espirituales y formales del impresionismo, que resultaba demasiado sensual, demasiado superficial y demasiado inconsistente para muchos espíritus de la época.

El impresionismo ya se había separado lo suficiente del realismo objetivo, como para que algunos hombres excepcionales pudieran

atravesar sus últimas capas y abrir las puertas hacia lo irreal, lo cerebral, lo fantástico, hacia lo abstracto.

No obstante, el arte moderno no surgió de la nada, bajo una especie de designio divino. Después de Cézanne hasta nuestros días la evolución de las artes plásticas presenta una continuidad lógica de conquistas largas y laboriosas, pasajeras o definitivas, ordenadas o anárquicas, que si bien a menudo han sido ferozmente individualistas, están impregnadas de un fuerte mensaje humano.

Con Cézanne la pintura recupera la forma en trance de perderse y reafirma los medios que le son propios. A Cézanne le corresponde la distinción de ser el último pintor renacentista y el privilegio de ser el punto de partida para toda una nueva concepción estética de las formas, cuyos principios llevan a la pintura a revelar lo que es propiamente sustantivo de las cosas al margen de su apariencia natural. El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar la visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Se trata de un sistema que da prioridad al orden conceptual sobre la percepción sensorial, que exige una armonía paralela a la naturaleza y no una imagen de ella. Cézanne propone el siguiente principio: "Al mirar un cuadro debemos olvidarnos de lo que representa". (10)

Es así, como a partir de Cezanne, se abren las puertas para lo que será el arte no figurativo, el arte abstracto. Es entonces cuando se pierde el lenguaje totalizador, el lenguaje universal de la plástica y los artistas

se ven librados a la aventura creadora por su cuenta y riesgo. Esta circunstancia conduce a la creación de múltiples lenguajes individuales, que reclaman cada uno para sí la verdad y la virtud comunicante. Cada uno de estos lenguajes tiene su propia gramática, su propia etimología, su sintaxis particular, y el valor comunicativo de la obra de arte se vuelve entonces mucho más difícil de percibir y exige un margen de creciente especialización, o al menos, un mayor esfuerzo de sensibilidad que le permita al espectador neófito percibir el contenido siempre metafórico de la obra de arte.

Son los fauvistas quienes en 1905 desplazan el centro de gravedad de la pintura occidental: el objeto cede el paso a la interpretación subjetiva. Simultáneamente en París y Dresde, se vuelven en contra del academicismo y reclaman la libertad total en la creación plástica. El hecho pictórico reemplaza en lo sucesivo al hecho real. Los fauvistas reconstruyen la naturaleza en una forma lírica y sensual prefiriendo no recurrir a la razón. Dufy lo expresa claramente: "El arte no es un pensamiento, es un hecho. Para el pintor la solución de sus problema se halla en su caja de colores". (11)

Hacia 1907 el fauvismo es suplantado por el cubismo. Los cubistas se resisten a seguir abordando el problema de la construcción del cuadro a través de la emoción lírica, y transforman el dogma de "la emoción que rompe la regla" por el de "la regla que corrige la emoción". Esta inclusión de una cierta lógica cartesiana en el arte es fundamental para la aparición y desarrollo del arte abstracto.

El cubismo constituye la transformación más radical que sufre la plástica después del Renacimiento. Al cubismo le corresponde la importancia de ubicar la pintura en un plano de mayor identidad con lo absoluto. Su razón fundamental es la de lograr trascender hacia un sistema de valores más permanente y menos temporal. El sistema cubista fue una disciplina pero también una libertad de la capacidad de invención. El pintor cubista se sitúa frente a los objetos para descomponer sus contornos habituales y reconstruirlos bajo el rigor de un sistema de relaciones genuinamente plásticas, cada vez más desligadas de la sujeción a las formas orgánicas y del espíritu de imitación.

Hacia 1910 nace simultáneamente en Berlín y Munich el expresionismo, que más que un estilo es una concepción de la vida y una visión del mundo. El expresionismo es la proyección del hombre sobre la naturaleza, sobre los hechos, sobre él mismo. Si los cubistas habían apartado los ojos de la realidad, los expresionistas los cierran sobre lo que ven y pintan el espíritu. No se trata de dejarse impresionar por las cosas que se perciben, sino de expresar las cosas que se sienten. La imagen psíquica se superpone a la impresión óptica. Todo está repensado, recreado y animado según la voluntad y el temperamento del artista, arbitrariamente, sin la sombra de un sistema. El expresionismo se abandona gustoso a los impulsos más violentos y más insólitos del instinto.

El constructivismo es una reacción, a la vez contra los excesos del expresionismo y del cubismo, exige del artista una objetividad

acrecentada, no por la sumisión dócil a la realidad, sino por la interpretación de esta realidad, según las leyes científicas de las formas y los colores.

Los constructivistas crean un mundo nuevo por medio de conos, esferas, cubos y cilindros, según los axiomas de Cézanne, pero sirviéndose casi únicamente de los colores primarios: rojo, azul y amarillo. Se trata de una toma de posición espiritual donde la razón interviene de forma preponderante, pero menos que en el caso del cubismo. No obstante este rigor que hallamos presente de manera evidente en las obras de Modrian, no lo encontramos en Kandinsky o en Klee quienes buscan ante todo la movilidad de la expresión. Su objetivo es el de evocar los estados del alma y creen en el valor psicológico de los colores y las líneas. Su lógica es la de la intuición y encuentran el orden en un equilibrio de sentimientos contradictorios y espontáneos.

El arte no figurativo, o el arte abstracto, lo constituyen aquellas creaciones artísticas en las que la figuración está ausente, sea porque se ha transfigurado de tal modo que se ha vuelto irreconocible o porque se le ha descartado deliberadamente.

La mayoría de las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo portaban los germenés del arte no figurativo por lo que su surgimiento no obedece más que a una lógica imperiosa: llevado hasta su extremo, el antinaturalismo de principios de siglo tenía necesariamente que terminar en la negación de la figuración, porque poco a poco, a través del cubismo, el constructivismo, etc, ésta última había acabado por

reducirse a su mínima expresión.

El arte abstracto geométrico se relaciona profundamente con el alma humana y así, sin quererlo, alcanza el lenguaje gráfico de la humanidad más lejana, la edad del mito. El arte abstracto geométrico se remonta a la infancia de la raza y esto no constituye una simple especulación, basta con observar las obras de Kandinsky, de Klee, de Miro y de Arp entre otros, para comprobar su sorprendente similitud con las pinturas mágicas de la prehistoria y de los pueblos primitivos. Y no se trata de un evento fortuito, sino de un hecho psicológica, estética y científicamente demostrado.

Es posible que la voluntad de abstracción que se manifiesta en nuestro tiempo corresponda igualmente a una necesidad de encontrar una salida unitaria y objetiva, capaz de producir un sentimiento de seguridad que la realidad y el mundo circundante están lejos de ofrecer. El hombre situado en la cima del conocimiento y la civilización ha necesitado al igual que el hombre primitivo, de la presencia de un ordenamiento formal capaz de proporcionarle los medios de afirmación que el mundo le niega. Así, lejos de romper con el pasado, el arte abstracto resucita los orígenes más puros y más auténticos de la raza humana.

El arte moderno oscila constantemente entre dos polos, que no son necesariamente la figuración y la abstracción, sino más bien lo especulativo y cerebral enfrentado a lo emotivo e instintivo; por un lado, la búsqueda de un equilibrio trascendental basado en la razón y por el otro, el rechazo de este equilibrio en favor de la libre expresión de la

emoción. Así, podríamos decir que el cubismo, el constructivismo, y todo el arte abstracto geométrico pertenecen a la primera tendencia, mientras que fauvismo, el expresionismo y el surrealismo se inscriben en la segunda.

No obstante, dado que en una como en otra corriente los distintos representantes siempre aceptan más o menos una disciplina y exigen más o menos libertad, la línea divisoria entre ellas no es muy clara. Y si a ello agregamos el hecho de que ciertas figuras tales como Picasso, Klee, Chagall y muchos otros, se mueven libremente en varios estilos a la vez, creando en sí mismos la síntesis, observamos que no existe una verdadera ruptura entre ambas tendencias y que el arte moderno es un fenómeno único y complejo.

Manuel Quintana Castillo es un pintor no-figurativo, más exactamente un pintor abstracto-geométrico en el que se dá claramente esta ambivalencia del arte moderno: regla e instinto; razón y fantasía. En él se halla presente la voluntad organizadora del arte abstracto, así como la fuerza desbordante del instinto. Por otra parte, Quintana se proclama un pintor primitivo lo que lo hace quizás mucho más actual. "Pienso en la intensidad de las formas y esquematizaciones sencillas y fuertes, a la manera del románico y el arte negro (...) Yo soy un pintor primitivo".(10)

Además, como representante del arte moderno, Quintana piensa que ya no se trata de una cuestión de figuración o abstracción y que la pintura quizás se halle al margen de ésto: "Yo personalmente siento el

arte como una presencia, algo que no es ni abstracto ni figurativo, son presencias. Presencias que no son representativas de la naturaleza, ni de la realidad visible, pero que son tan tangibles y tan reales como ellas."(12)

Manuel Quintana Castillo confiesa que su contacto fundamental con la pintura del siglo veinte se produjo hacia 1953 cuando tuvo conocimiento de tres maestros que impactaron su sensibilidad: Paul Klee, Torres García y el maestro Tamayo, y decidió convertirse en un estudioso de esa pintura que lo conmovía.

"Descubrí el libro de Torres García 'Universalismo Constructivo', con él aprendí a amar y comprender la plástica desde un criterio contemporáneo y al mismo tiempo eterno. Aprendí que la creatividad en la pintura no es cosa de fugaces inspiraciones, sino fruto de un trabajo perseverante, sencillo, puro y optimista. (...) Con estos tres maestros comprendí la importancia de la simplificación y de la geometría. Comprendí también, desde el comienzo, que el principio de la pintura debe partir de elementos simples que luego se van enriqueciendo a medida que progresa la construcción del cuadro".(13)

La obra de Quintana Castillo posee afinidades principalmente con la pintura de los grandes maestros del abstraccionismo geométrico o constructivismo, no obstante ha desarrollado un lenguaje propio y coherente.



"En mi circunstancia personal no creo ser un artista abstracto en el sentido ortodoxo como lo eran, digamos Mondrian o Malevitch, o los pintores geométricos puros (...) yo introduzco signos (...) Y en mi pintura la gente siente una presencia figurativa, porque los símbolos se hacen parte del mundo"(14)

Observamos que la relación se establece entonces más directamente con pintores como Kandinsky y Klee donde la paleta y el grafismo se hacen más apasionados, con una gran cantidad de simbolismos incontrolables cuyo misterio escapaba incluso al mismo artista.

Quintana señala: "Me interesa una geometría sensible con el apoyo de símbolos figurativos y algún 'obstinado rigor' para reconstruir el mundo mediante un sistema de relaciones y símbolos gráficos esencialmente plásticos".(15)

Así, Quintana asume del cubismo su espíritu constructivo, sus valores esencialmente plásticos (su plasticidad pura) y la organización espacial; además, para Quintana igual que para los cubistas, la pintura debe "ser un orden y un impulso al mismo tiempo. Un estímulo para la creatividad, que necesariamente debe ser formulada en un vocabulario claro, preciso, fuerte, sobrio, primario y esencialmente plástico".(16)

En cuanto a lo geométrico, Quintana al igual que los primeros pintores constructivistas o abstracto-geométricos (Mondrian, Malévitch, Kandinsky) adopta la geometría plana y la geometría del espacio como la

base técnica y conceptual de sus obras; así como esa dimensión sagrada, mística e íntima de la geometría de las antiguas culturas. Para él, igual que para ellos, la geometría es la representación de la esencia misma de las cosas; y a través de las formas y el color, libres de todo propósito representativo, puede ser articulado un lenguaje de contenido simbólico; las puras formas plásticas pueden dar expresión externa a una necesidad interna. Ese arte de hacer concretos los fenómenos del espíritu sin recurrir a la figuración.

Quintana dice: "He respetado mucho la pintura como un vocabulario suficiente para producir una intensidad, una intensidad, eso es lo que yo busco. (...) Una intensidad de una sensación, de una intuición, de una percepción interior, entonces, es exteriorizar lo interior". (17)

De manera que Quintana Castillo no se aproxima a lo que hoy por hoy a llegado a ser el constructivismo geométrico, un concepto esencialmente ornamental, tecnológico y arquitectónico. Para él, el constructivismo ha sido conducido a:

"...consecuencias de excesiva pureza, donde las cualidades de 'belleza' y 'perfección' prevalecen sobre el instinto y la espontaneidad. La geometría es una geometría despojada de imprevistos humanos. La perfección casi mecánica de sus obras, así como el prejuicio de ser impecables a toda costa, contribuye a alejar todo acento individual y toda contingencia vital. La huella de la mano desaparece para dejar paso a superficies extremadamente nítidas y bellamente técnicas".(18)

Todo lo cual se distancia esencialmente de su sensibilidad para la que, la pintura es ante todo un clima, una atmósfera mágica, sensorial y subjetiva.

Al respecto, resulta bastante esclarecedora la opinión de Eugenio Montejo:

"Un rasgo que distingue el trabajo creador de Quintana Castillo, creo identificarlo en el marcado acento humano que nutre sus obras. La frialdad intelectual que en nuestros tiempos se ha apoderado de no pocas intenciones en el arte, reproduciendo atmósferas de maquinismos desamparados o sucedáneos del diseño arquitectónico, se halla lejos de su búsqueda. El artista que hay en Quintana, no obstante servirse de elementos geométricos, sabe recrearnos una intimidad cordial, patente en las combinaciones de sus grafías".  
(19)

Quintana Castillo conjuga la geometría sensible y los grafismos en la búsqueda de un lenguaje (a partir de las formas geométricas básicas, los distintos alfabetos, los números, los signos) en el que coexisten rigor y lirismo, pues si bien se persigue un alfabeto particular no se pretende una lectura unívoca, claramente codificada. Se trata de un lenguaje poético, no obstante existe un orden.

Así Quintana Castillo recientemente ha dicho:

"Desde hace más de diez años estoy involucrado en la exploración de un vocabulario de signos y organizaciones geométricas, con la intención de encontrar un 'sistema' particular. Un sistema coherente y al mismo tiempo libre y abierto, sin códigos inalterables ni leyes estrictas. Un sistema transitivo y subjetivo. Un sistema de relaciones entre determinadas figuras y emblemas, capaz de prolongarse al infinito. Un sistema donde cada obra sea semejante y distinta a la que la precede, y también generativa de la obra que sigue".(20)

Por otro lado, Quintana suele insistir en el poder del artesanado, del oficio, del dominio sobre la materia, o incluso en la entrega a la materia para que ella dirija, en parte, el trabajo, y entonces, su lenguaje es también una sensorialidad, una aproximación directa y táctil a la materia.

#### **4. La Forma y el contenido**

Resolver el problema de la forma y el contenido es en sí la esencia del proceso creador e incluso se podría decir, tal como lo hace A. Hauser, que el arte se define como la tensión existente entre ellos. De allí la inmensa complejidad de este asunto, pues la relación que se da entre

estos conceptos, la constituye un proceso dialéctico, en el cual el contenido y la forma se afectan mutuamente, avanzan juntos en su desarrollo, pero nunca uno puede transformarse en el otro. Es decir que se trata de conceptos diferentes pero que no pueden concebirse separadamente, pues se produce entre ellos una especie síntesis orgánica.

Arnold Hauser afirma al respecto que:

"en una obra de arte auténtica, forma y contenido se encuentran, se unen, se diluyen la una en el otro, de tal forma que a menudo no se puede discernir si nos encontramos ante un elemento formal o de contenido. (...) Se mantiene, sin embargo, como una característica de lo artístico el hecho de que la forma no es ningún contenido, ni el contenido ninguna forma". (21)

Es así que cualquier esfuerzo creador se dirige esencialmente a la resolución de este problema, a lograr la compenetración entre la forma y el contenido, la absorción total de los pensamientos, sentimientos y emociones que se desean expresar, en el medio de comunicación. En diluir lo que se quiere decir en la forma en como se dice.

En lo que se refiere a la dilucidación de este problema dentro del cine, el capítulo "El fondo y la forma" del libro de Jean Mitry "Estética y Psicología del Cine", resulta de gran ayuda. Mitry descubre la naturaleza del asunto y lo plantea con sorprendente claridad: "El problema consiste en crear una forma a la vez necesaria y suficiente, que dé a la idea

elegida su sentido acabado, permitiéndole realizarse en una significación original, haciendo de una simple virtualidad algo realmente existente".

(22)

Antes de abordar las dificultades que se presentan en el momento de resolver este problema, es necesario definir los conceptos de forma y contenido, tema y argumento y sus relaciones.

El TEMA de una obra "es su *contenido latente* aquello que es significado a lo largo de una película sin ser jamás explicitado ni explícito, y que poco a poco se va filtrando en la conciencia del espectador"(23). El ARGUMENTO por su parte es la anécdota, la historia que contribuye a expresar ese tema. De esta forma el CONTENIDO es a un mismo tiempo argumento y tema, es decir "un conjunto de hechos significantes y no la historia reducida a un esquema dramático"(24). Es importante hacer esta aclaratoria pues corrientemente se suele hacer una identificación entre el argumento y el tema, lo cual conduce a creer que se ha comprendido el sentido de la historia cuando simplemente se ha seguido el desarrollo de la sucesión de acontecimientos que la conforman.

La forma es "la estructura dada al encadenamiento de los hechos, con vistas a expresar lo que estos hechos no podrían expresar sin su mediación; es lo que daría a esos mismos hechos un sentido distinto si fueran formalizados de otro modo." (25)

De esta conceptualización tomada de Mitry se desprende que la distinción entre el fondo y la forma es imposible en el cine, como en cualquier otro arte, pues el uno no existe más que por la otra, y que intentar separarlos, tanto al momento de la creación como en el momento de la valoración de la obra, constituiría un grave error tanto por parte del autor como por parte del espectador.

En el caso del autor o del creador que es quien ahora nos concierne, esta disociación del fondo y la forma lo conduciría básicamente a dos posibilidades: a la creación de un contenido sin arte, o viceversa, a la creación de arte sin contenido, lo que en ambos casos Mitry denomina Formalismo (del espíritu o de la forma). En el primer caso se crean obras didácticas, películas de tesis, donde la forma se fuerza en función del contenido y donde "la arbitrariedad de las situaciones denuncia casi siempre el artificio de una orientación preconcebida".(26)

En el segundo caso al haber una preminencia de la forma sobre el contenido, no hallaremos más que una gran perfección plástica de las imágenes que al no ser exigida por el contenido, carece de sentido y resulta inútil.

Así pues regresamos al punto inicial de esta reflexión: la síntesis orgánica de la forma y el contenido, la cual es imprescindible a la hora de crear una obra de arte; el problema de hallar la forma adecuada que cree las significaciones y gracias a ello determine el sentido de nuestra idea; el problema para cuya resolución, "la única regla consiste en actuar de

Para Quintana Castillo "La felicidad ante el hecho creador puede y debe corresponder a todo artista. La pintura sirve para llenar la vida, para colmarla y proporcionarle un sentido, sirve para ser feliz". (32)

Por otra parte, reivindica ante todo el compromiso del pintor consigo mismo:

"El problema reside en encontrar en nosotros mismos el rostro de la sinceridad, nuestro verdadero acento individual, para luego trascender hacia lo general. Es un fraude hacer algo sin que no exista una profunda necesidad de hacerlo (...) Ya no se trata de pintar cuadros, de producir cuadros solamente, si el hecho de pintarlos carece de un verdadero sentido y una significación (...) Pienso que nuestra actitud debe ser la de una absoluta libertad frente al hecho creador". (33)

Pero no por este deseo de libertad puede el artista evadirse de la realidad, pues se vive en ella y se la enfrenta constantemente:

"...la vida, más que leyenda, se hace realidad tremenda e ineludible. (...) Este mundo nuestro está constituido por todas esas experiencias, no del todo poéticas ni bucólicas; allí tienen cabida la conciencia de nuestra responsabilidad, el sentimiento angustioso de la alienación, la necesidad de ser libres y la compulsión a



proponer soluciones(...) Estamos obligados a ser conscientes de todas estas cosas; sabemos además que el retorno no es posible, no hay marcha atrás." (34)

Para Quintana Castillo la condición creadora reside fundamentalmente en el poder de la intuición y la imaginación:

"El arte, más que todo, es un fenómeno de intuiciones, experiencias y sorpresas. Experiencias sensibles frente a las cosas, diría yo; ante las cuales el artista actúa a la manera de un intérprete y construye una realidad individual, equivalente, o superior, o simplemente distinta a la que le dió origen; pero que en cualquiera de los casos sería fundamentalmente una realidad intuida, transformada, cuyo grado más intenso de revelación obedece a normas que en el fondo siempre resultan inexplicables por estar situadas fuera de la voluntad, la intención o el conocimiento del artista".(35)

"La pintura es un acto de magia. En la pintura, con sus particulares medios y recursos, lo más importante es producir una tensión y un ambiente intenso y penetrante". (36)

De allí la constante preocupación de Quintana Castillo por conservar esa porción de ingenuidad, de inocencia, de ignorancia, de la que

aun es dueño, esa capacidad de asombro ante las cosas que es lo que permite al artista recrearlas.

"Qué cosa monstruosa hace perder al hombre esa virtud inefable del asombro y la fabulación? ¿Qué sucede en la vida del adulto para que una hoja de hierba, una rana sobre una piedra, un caracol desvencijado, un lápiz nuevo, el color de un barco, una baratija, la vispera de un viaje, el olor, el sabor y el ruido del mar, hayan dejado de tener la significación que en algún momento poseyeron, y la virtud de identidad y asociación que fue su más importante cualidad? ¿Por qué los sentidos pierden la condición de dignificar y modificar las cosas?". (37)

Pero la pintura no es para Quintana Castillo puramente el goce de crear, sino también un trabajo; un esfuerzo de concentración, de investigación y de estudio. "Los cuadros no los tiene uno resueltos en la mente, para que un cuadro exista hay que ponerse a hacerlo y entonces se requiere de disciplina, voluntad y rigor". (38)

En cuanto al espectador Manuel Quintana Castillo opina que: "Mientras no exista una necesidad de arte por parte del espectador, el arte no podrá comunicarle nada. La obra de arte supone un esfuerzo para realizarla y también exige un esfuerzo de receptividad para comprenderla". (39)

Por otra parte, el documental abarcará, sin lugar a dudas, todo aquello que se refiere a la sensibilidad particular de Quintana Castillo, en lo que respecta a la elección del abstraccionismo geométrico como forma de expresión, a las formas que se identifican con su sensibilidad (signos, símbolos, emblemas), a su relación con los colores, etc. (ver anexo 3)

"Confieso que no me interesa ni el llamado realismo, ni mucho menos el naturalismo. En terminos de arte son conceptos absurdos, la realidad no se puede reproducir. El arte es la presentación de la realidad a nivel de arte".(40)

"Entiendo que la geometría no debe tener sólo un destino ornamental, tecnológico y arquitectónico, sino también otras alternativas de cualidad o significación individual, sensorial y aun subjetiva y mágica, como lo ha sido en los diagramas de los ocultista, como lo ha sido en las letras y signos de la cábala, en las pictografías africanas y en los códices y petroglifos precolombinos". (41)

Es así como el carácter abstracto-geométrico de la pintura de Quintana Castillo se relaciona con el espíritu primitivo de nuestra civilización. E incluso la cultura visual hace corresponder sus formas y signos con ciertos mitos de la América Precolombina.

"El espíritu de simplificación, fuerza, rigor y plasticidad de los primitivos está muy próximo a mi sensibilidad actual. (...) Sólo me interesan las alusiones figurativas y algunos signos con poder plástico. (...) Además a mi me gusta la construcción plástica en orden vertical". (42)

En cuanto a los códigos de signos y símbolos que emplea en su pintura Quintana explica que provienen de una identificación estética y personal con ellos:

"Siento especial atracción por la equis y la cruz y por las figuras elementales y absolutas de la geometría plana: triángulo, círculo y cuadrado. Son signos y figuras que existen, que siempre han estado allí; la pregunta sería ¿por qué estos y no otros?, porque son éstos los que yo he ido seleccionando, porque son los que se asocian con los requisitos de lo que yo llamo mi sensibilidad, no tanto de los requisitos racionales, sino de los requisitos sensibles y psíquicos. El color también. Yo soy un colorista.(...) El castaño y el gris son la base de mis cuadros, porque son neutros. (...) Pienso en colores, reducidos a signos, a líneas, a bandas de colores, relaciones de naranja, rojo, amarillo, con algunos toques de azul. El azul es el gran color, es el color. (...) El verde es una manera de poner gris que sea color, es el primo de los demás colores, es otro planeta de colores".(43)

"La pintura, la geometría, la intimidad, la introspección. ¿Es posible?. Si hay alguna geometría en mis pinturas, no es LA geometría, es MI geometría. Yo he tomado posesión de ella, y puedo hacerla, borrarla y volverla hacer".(44)

Es bueno aclarar que la mayoría de estas reflexiones han sido tomadas del libro "Cuaderno de Pintura" de Manuel Quintana Castillo y de otros de sus escritos con la intención de explicarle al lector, con la mayor claridad posible, cual es el tema del documental. Sin embargo, éstas no estarán, necesariamente, presentes de esta forma en el filme, puesto que tal como ya se ha dicho anteriormente no se quiere explicar el tema, sino sugerirlo.

b. La línea argumental

Los documentales al no narrar una historia, carecen de una continuidad de acciones dramáticas y por lo tanto de un argumento como tal, no obstante, como lo señala K. Reisz es preciso partir de una línea argumental ligera y flexible que proporcione unidad a la película. Es a través de esta línea argumental que se le podrá otorgar al film una estructura clara y definida que evite que éste vaya a la deriva, sin una marcha determinada de principio a fin.

La línea argumental del documental la constituirá en este caso la realización de un cuadro, que no es más que la concreción de la concepción estética del pintor, la culminación del proceso creador; la única forma a

través de la cual es posible para el espectador descubrir los pensamientos, sentimientos y emociones del artista. Por lo que este "argumento" no es un simple pretexto, un medio de comunicación o un mero vehículo para expresar el tema sino que es el tema en sí mismo. Es decir que hay una síntesis orgánica entre lo que se quiere expresar y los hechos escogidos para hacerlo.

Así pues la columna vertebral del documental vendrá dada por la ejecución de un cuadro por el pintor, es decir por la "narración" de este hecho que comenzará con la tela en blanco y culminará con el cuadro terminado. Este proceso (o lapso de tiempo en que esto ocurre) nos dará la posibilidad no sólo de observar el hecho fáctico de la creación, sino también de indagar en el ambiente material y subjetivo que la rodea, así como la opción de aproximarnos al producto final del proceso creador del cual hemos sido testigos. La creación del cuadro nos dará pie a su vez para hacerle al pintor ciertas preguntas claves que nos permitan aclarar aspectos específicos acerca de su concepción estética.

El argumento tanto en el cine de ficción como en el documental, y así lo expresa N. Burch en su libro "Praxis del cine", cumple con la función de engendrar una forma por lo que la elección de un argumento es siempre una elección fundamentalmente estética, de allí que a continuación se expongan los aspectos esencialmente formales de este proyecto.

## 2. La Forma (el tratamiento estilístico)

El contenido está condicionado por la forma, pues recibe de ella cualidades que lo hacen ser un "contenido" y no otro, es decir que el contenido queda determinado por la forma a través de la cual se revela, ya que todo contenido requiere de una forma para ser comunicado. Es así que se puede decir que para el creador de cualquier obra es la idea (el contenido) lo que le permite intuir una forma, pues mientras que ésta no haya sido formulada no existe más que una intención vaga, un proyecto.

Jean Mitry expresa con absoluta claridad la importancia que tiene para el creador el asunto de la forma:

"Para el artista que se encuentra ante la obligación de dar a su mensaje la posibilidad de llegar a la plenitud, todo le devuelve (o le conduce) al único problema estético que puede ser planteado y resuelto en el terreno de la expresión: el problema de la forma". (45)

Así pues se abordará ahora "la forma" a través de la cual se revelará el contenido, es decir concretamente, el modo como se hará uso del lenguaje cinematográfico para crear una estructura a la vez suficiente y necesaria para expresar lo que se desea comunicar acerca de este "proceso creador", para darle a este tema el sentido que quiere darle el autor del filme y no otro.

Para Mitry, el estilo "no es más que la manera de constituir la forma con vistas a lo que tiene que significar de acuerdo con su misión". (46). El estilo quedará entonces determinado por la selección de ciertos métodos o formas de usar el lenguaje cinematográfico para expresar unas sensaciones, sentimientos o ideas.

Debe quedar claro que esta elección de formas se hará fundamentalmente en función de mantener el carácter documental del filme, no sólo en lo que ello implica para el creador, sino también para el espectador quien se convertirá en testigo de la creación de un cuadro. Es imprescindible que el espectador sienta que está presente durante la realización del cuadro, y por ello hay que crear la "ficción" de que el cuadro se está construyendo ante sus ojos de manera inédita como ocurrió ante la cámara. En conclusión, el espectador, en el momento de la proyección, debe identificarse con la cámara, con el equipo de filmación que fue testigo de la creación del cuadro.

Por otra parte, se debe tener presente que este proyecto participa dentro de lo que F. Porcile llama "documental de observación" y que pretende por tanto ser un testimonio directo que intenta atrapar el proceso creativo y el ambiente que lo rodea.

A continuación se explicará la forma cómo se emplearán en el filme los elementos del lenguaje cinematográfico, teniendo siempre en cuenta que se trata de un documental y que por ello no se podrán prever todas las circunstancias del rodaje lo cual permitirá un margen amplio de improvisada espontaneidad que constituye, en este caso, un elemento



fundamental dentro de la concepción creativa que se maneja.

En primer lugar dado que el filme se desarrollará en un sólo ambiente (el ambiente real donde el pintor realiza sus cuadros) éste no será mostrado por completo al espectador desde el inicio de la película, sino que poco a poco, a medida que va ocurriendo la creación del cuadro, irán apareciendo los elementos que constituyen el ambiente material que lo rodea. Por ello los planos serán fundamentalmente planos cerrados, que concentren la visión del espectador sobre pedazos de ese ambiente que se irá reconstruyendo a medida que avanza el filme.

Por otra parte, si bien la cámara no será una cámara fija, no se emplearán los movimientos de travelling y ésta se moverá únicamente sobre su eje para realizar "paneos". Ello se debe a que ante todo se desea observar; se quiere mostrar al espectador ciertos elementos para que éste los descubra de la manera más natural posible, y si esto se hiciera empleando un movimiento hacia o desde el objeto se eliminaría la naturalidad de la observación pues, con el movimiento, se modifica el campo espacial y ello no suele ocurrir normalmente cuando fijamos la atención en algo.

Además, los "travellings in y back" suelen crear un tiempo psicológico que no nos interesa en este caso, además de que generalmente para realizarlos es necesario que el ambiente se disponga, o que la acción se realice en función de él, y ello implicaría un falseamiento de la realidad, que se quiere evitar. La intervención del cineasta en esta realidad se dará principalmente a través de la selección

de los elementos que de ella se desea mostrar. No obstante quedará abierta la posibilidad de emplear movimientos de "dolly side" con una intención descriptiva.

Los "paneos" dirigirán la mirada del espectador de un elemento a otro de una manera contemplativa. Y el uso de planos cerrados ayudará a que esta contemplación se haga en la intimidad.

En cuanto a la fotografía, aunque no tendrá una intención preciosista ni pretenderá ser rebuscada, constituirá uno de los aspectos de mayor cuidado dentro del filme. Se intentará reproducir o quizás acentuar la iluminación real del lugar, tratando de mostrar la limpieza de atmosfera que existe en este taller ubicado en la montaña en el que la luz penetra tamizada por las ventanas iluminando claramente todo el espacio. La fotografía debe respetar esta característica y para ello ha de ser un fotografía de contrastes suaves.

En lo que se refiere al ritmo, si bien se trata de una película contemplativa, no por ello su ritmo dejará de ser dinámico, lo cual se pretende lograr a través de un montaje sugerente en el que se alternen constantemente y se interrelacionen libremente los diferentes elementos que componen el filme: la realización del cuadro, los elementos del ambiente, la entrevista al pintor, el cuadro en sí mismo, etc.

Es posible que se haga uso de la cámara lenta combinada con la velocidad normal para resaltar la ejecución de algunos trazos, cómo aparecen las líneas y los colores en el lienzo.

Tal como lo señala K. Reisz, al hacer referencia al documental imaginativo, lo representativo de cada plano tendrá una importancia secundaria ya que no necesariamente habrá una continuidad de acción entre ellos, pues lo esencial estará en el poder de sugerencia y evocación de los mismo y de su interrelación. Así, pues, será quizá el montaje el aspecto en el que el filme pueda ser más creativo y original.

En lo que se refiere a la banda sonora tenemos que ésta estará constituida por la voz en off del pintor, su diálogo directo a la cámara, el sonido ambiente y la música.

Así pues todo lo que se diga en el filme será dicho por el pintor, evitando el comentario hablado por parte de un locutor que por lo general, tal como se comprobó en el análisis de distintos documentales de arte (ver anexo 2), suele ser un texto "literario" cargado de pretensiones poéticas que poco o nada tienen que ver con la imagen.

Por otra parte el hecho de que los comentarios sean producto de la circunstancia del rodaje y que el pintor desconocerá las preguntas que se le harán -incluso para él la creación de "éste cuadro" será una experiencia inédita- lo obligarán a improvisar y por lo tanto a ser coloquial, informal y mucho menos académico y directo al expresar sus opiniones, sentimientos y emociones de lo que suele ser en sus escritos. Esto ya ha sido comprobado en las conversaciones que se han mantenido con él y en todo caso el director deberá demostrar su habilidad para dirigir la conversación -los comentarios- hacia las áreas que más le

interesan, así como para lograr que se dé ese tono coloquial y espontáneo que desea para su filme.

En cuanto a la música esta será compuesta especialmente para el filme y estará planteada como una estructura libre, donde se repetirá un tema con distintas variaciones. El género musical será el jazz puesto que tradicionalmente es el que mejor se vincula con la pintura abstracta, tanto en intencionalidad estilística como en audacia conceptual. El mismo Quintana Castillo hace referencia a esta relación cuando dice: "El cubismo es como el jazz, un procedimiento rítmico de permanente invención e improvisación... existen en ellos factores y estímulos de imaginación, sorpresa, impacto, equilibrio, humor, libertad, disciplina, rigor, amplitud, potencia, etc". (47)

Es poco lo que se puede agregar a lo que ya se ha dicho respecto al uso de los elementos del lenguaje cinematográfico en el film que se realizará, puesto que el hecho de que sea un documental impide que se tenga todo preparado de antemano. Con estas premisas básicas se enfrentará el rodaje, y será a partir de lo que en él se obtenga que se le dará al film una forma definitiva. La verdadera labor creativa se concentrará en el montaje donde se organizará el material filmado de la manera más plástica y expresiva posible.

### 3. El Guión

Una vez que el realizador de una película tiene claro lo que quiere expresar y la forma como lo desea expresar puede abordar con mayor seguridad y confianza la escritura del guión, en el que describirá detalladamente la acción, los diálogos y los distintos aspectos técnicos de la misma. No obstante, en los documentales resulta difícil precisar con antelación una gran cantidad de detalles por lo que se prefiere remplazar el guión convencional por un esquema de direcciones posibles que se irán modificando durante el rodaje y el montaje de la película. En realidad el guión quedará listo al terminarse la película.

Es bueno recordar que en este caso, se conocen el ambiente en que se desarrollará la acción (el taller) y la persona que la ejecutará (Manuel Quintana Castillo), pero no se conoce la acción en sí misma, es decir el realizador sólo tendrá oportunidad de presenciar "la creación del cuadro" en el momento del rodaje del filme, además de que se trata de una acción irrepetible, una vez que se comience a pintar el cuadro ya no habrá vuelta atrás, de manera que el director deberá ingeniárselas para captar todos aquellos momentos que le interesan sin la posibilidad de repetirlos. Es allí, precisamente, donde está el riesgo y también la esencia del filme.

De esta forma, aunque se pretende que el rodaje sea en sí mismo una experiencia de indagación estética tanto visual como sonora, es indudable que esta intención debe ser enmarcada dentro de un esquema previo que evite el posible riesgo de un discurso errático y desarticulado en el resultado final.

Así, pues, esta búsqueda se desarrollará a partir de cinco elementos básicos que , asegurando por una parte la concentración de nuestra visión en el fenómeno fáctico de la creación, permitan por otro lado la posibilidad de revelaciones inesperadas y sugerencias poéticas espontáneas sobre el universo de referencias del pintor.

Sin embargo, antes de entrar de lleno en el desarrollo de estos elementos fundamentales se presentará una breve sinopsis del filme, con la intención de orientar al lector, aun cuando esta no es más que una repetición de la "línea argumental" desarrollada con anterioridad, pues tal como se puede deducir de las distintas definiciones dadas por diferentes autores, una y otra son la misma cosa.(48)

El filme en cuestión plantea el problema del "proceso creador" a través del hecho práctico de la creación de un cuadro y del ambiente material y espiritual que rodea dicha creación.

Así, la película comenzará con un lienzo en blanco que poco a poco se irá cubriendo de formas y colores, mientras que la cámara capta los instrumentos, los materiales, los bocetos sobre servilletas y cuadernos y tantos otros objetos que conforman el espacio físico del taller en el que iremos descubriendo la posición de Quintana como creador, frente al mundo y frente a su pintura, a través de sus respuestas a preguntas concretas así como por medio de comentarios espontáneos y coloquiales que darán colorido a sus reflexiones afirmándolas o negándolas.

La película, entonces, no sólo mostrará el proceso de creación de un cuadro sino que indagará en el universo creativo del pintor .

Los cinco elementos básicos a los que se ha hecho referencia, y que en si mismos vienen a constituir los apuntes que sustituyen, en este caso, al tradicional guión del cine-ficción, y que estructuran la película son los siguientes:

1.- En primer lugar la captación, en todos sus aspectos, de la realización que hace el pintor del cuadro, lo cual constituye el eje central del filme. El nacimiento de texturas, el proceso artesanal de la construcción, la crónica de las herramientas haciendo aparecer los colores y las formas sobre el espacio virgen y, en fin, el retrato progresivo de la obra tomando cuerpo, son en este caso los elementos sobre los cuales nuestra vista debe "buscar".

2.- En segundo término las propias respuestas del pintor. Respuestas a preguntas concretas que debe contestar en el mismo espacio en que pinta, sin distanciarse de los objetos que lo rodean; y ni tan siquiera del hecho de ser filmado. Un mismo espacio que permita intimar y entrar en un ambiente preciso: el taller del pintor. El lugar donde se dibuja y desdibuja su universo de referencias, y donde, en fin, este asume su responsabilidad como creador o establece su postura, su manera de vincularse con la vida.

El esquema de preguntas al que Quintana deberá responder será fundamentalmente el siguiente:

- ¿Cuál es la esencia del proceso creador, en qué reside para él la condición creadora? En qué medida tienen cabida lo racional, lo intuitivo, la técnica, el conocimiento, la imaginación y la sensibilidad?

- ¿Cómo se relaciona con la realidad, con el mundo que lo rodea?

- ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Por qué y para qué pinta?

- ¿Cuál es esencialmente el problema plástico que ha escogido y por qué?

- ¿En qué reside lo mágico y lo sagrado de su pintura?

- ¿Cuáles son los signos, símbolos y figuras que se identifican con su sensibilidad?

- Considera que su pintura tiene un simple valor plástico; que obedece a una motivación más profunda que el simple goce formal o que además de ello su pintura tiene una proyección en el tiempo?

- ¿Qué piensa de su condición de pintor latinoamericano?

- ¿Qué opina de la pintura en Venezuela actualmente?

- ¿Cómo se relaciona con el espectador? ¿Qué piensa de él?



Es importante aclarar que en la película sólo se incluirán las partes más significativas de las respuestas que nos dé Quintana Castillo, aquellas frases donde se resume la esencia de la mismas.

3.- En tercer lugar están los objetos precisos que ese espacio físico determinado encierra. Todo lo que compone la "naturaleza muerta" o "viva" del taller. Frascos, pinturas, herramientas diversas de trabajo, muebles, cuadernos de notas y de bocetos, e incluso las reflexiones que el pintor anota ocasionalmente sobre la madera de las mesas y taburetes u hojas sueltas. Se trata de desmenuzar esa intimidad llena de sutilezas, ese espacio en medio del cual vemos al pintor habitar y contestarnos.

4.- La "voz" del pintor: las frases tomadas al azar, los momentos más reveladores de las entrevistas previas al rodaje. Los tonos más espontáneos del diálogo, sus momentos más coloquiales, las frases que puedan decir más sobre su mundo, sus intereses, sus contradicciones, su condición de creador. Una presencia fluyente de su voz en "off", enlazando situaciones, planos, en fin, imágenes, a lo largo de la película.

Así pues, en función de las conversaciones mantenidas con el pintor estas frases girarán en torno a: la parte del día que prefiere: las tardes; los bares como ambientes propicios que estimulan su imaginación y su creatividad; la fuerza de voluntad y disciplina que exige el acto creativo; la necesidad de organización y orden que siente continuamente; su infancia, su juventud; sus amigos; el paisaje; su taller; los materiales que emplea (las pinturas, los pinceles, los lienzos, etc); los

colores que prefiera, la parte del cuadro por la que comienza, la contemplación de la obra terminada, entre otros temas que puedan surgir en el rodaje mismo.

Debe de quedar claro que estos tópicos no serán exclusivos de los comentarios "en off", pueden aparecer también durante la entrevista y viceversa.

5.- Por último, la contemplación activa, por parte de la cámara, del cuadro ya realizado. La indagación en los diferentes planos del mismo, la *busqueda de afirmaciones, negaciones, verdades a medias*, que en el ámbito de esta obra cierran o abren una interpretación a la voz del pintor.

De esta manera, estos cinco "elementos para la búsqueda" determinarán la dirección de esta indagación que pretende ser el rodaje. Filmar sobre estas cinco premisas permite por otro lado adelantar con seguridad lo que será la estructura final de la película, basada en un montaje que busque ser sugerente y a la vez dinámico y donde los elementos antes mencionados se interrelacionen de la forma más libre y original posible y donde entre en juego, finalmente, como otro elemento de importancia evocativa, la música compuesta para la ocasión.

Se debe dejar claro que la creación del cuadro y la entrevista no serán "escenas" aisladas o independientes una de la otra, sino que se montarán alternadamente, rompiendo así la continuidad de una y de otra, e interrelacionandolas creativamente.



II. DISEÑO DE REALIZACION DEL FILME

**A. PRE-PRODUCCION**

Esta etapa del trabajo es anterior al rodaje y consiste, esencialmente, en elaborar el presupuesto, conseguir el dinero o los aportes financieros para realizar la película, definir el equipo técnico y el personal necesario para el rodaje y contratarlo, establecer las locaciones y hacer el plan de rodaje.

Cada proyecto necesita una pre-producción diferente, de acuerdo a sus exigencias y posibilidades. Veremos como se resolvieron los diferentes aspectos de la pre-producción en este caso:

Para saber exactamente cual es el equipo técnico y el personal que se requiere para hacer el filme, se debe de hacer un desglose por rubros:

**PERSONAL:** Se trata de una película que requiere de un equipo mínimo, lo cual hace más cómodo el rodaje y permite reducir los gastos.

Personal de producción:

- Jefe de Producción

Personal de dirección:

- Director
- Script

Debido a la sencillez de las condiciones de rodaje: una sólo locación, un sólo "personaje", equipo mínimo, etc, no será necesario la presencia de un asistente de dirección. No obstante la script será imprescindible para llevar las anotaciones de las tomas realizadas y poder mantener la continuidad de la creación del cuadro a la hora del montaje, ya que no se cuenta con un guión técnico, ni con un orden de planos preestablecido.

Personal de cámara:

- Director de Fotografía
- Camarógrafo
- Asistente de Cámara
- Foquista
- Fotógrafo de foto fija

En función de reducir el equipo se pretende que el director de fotografía asuma a su vez el rol de camarógrafo y el asistente de cámara el de foquista.

Personal de electricidad:

- Electricista

Por tratarse de una locación pequeña y por no requerir de gran cantidad de luces, no se necesitará un asistente de electricidad.

6

Personal de sonido:

- Sonidista
- Microfonista

Personal de Montaje:

- Montador
- Asistente de montaje
- Compaginador de negativo

Música:

- Compositor
- Ejecutantes (Pianista y Saxofonista)

Por tratarse de una locación real no se requerirá de un escenografo, asi como tampoco, por razones obvias, vestuarista y maquillador.

**EQUIPO TECNICO:**

Equipo de cámara:

Cámara Arriflex 35BL, con batería y 1 chasis de 400 pies.

Bolsa Negra

1 Chasis adicional 400 pies

1 Batería adicional

Lentes: 35mm, 50mm, 85mm y zoom para facilitar cambio de plano sin tener que perder tiempo cambiando el lente.

Filtros para luz de exterior (ventanas muy amplias)

Tripode Ronford c/ base plana para BL y estrella

Baby Ronford

Visor de director

Equipo de iluminación:

Luces: 2 Maletas Lowel

1 Colortran Soft Light

Materiales de electricidad:

3 Petaninas, 5 Extensiones, 1cajetín de distribución, pinzas y geletinas.

Equipo de sonido:

Grabador Nagra, micrófonos y percha.

Equipo de Montaje:

Moviola de 6 platos.

Material virgen: (Para 12 minutos máximo de duración final)

Película: 5200 pies (13 latas) una proporción aproximada de 4 a 1

Magnético 35mm: (4000 pies) para un maximo de 3 bandas de sonido.

Material foto-fija: 3 rollos de 36 fotos.

El presupuesto se basa fundamentalmente en estas necesidades e incluye además los gastos de laboratorio, de transcripción y mezcla de sonido, de transporte y de comida.

Equipo de cámara:

Cámara Arriflex 35BL, con batería, 1 chasis	
de 40 pies .....	4.000,00
Chasis adicional 400 pies .....	200,00
Bolsa negra.....	75,00
Batería adicional .....	250,00
Motor de cristal de cuarzo .....	250,00
Lentes: 25mm, 35mm, 50mm, 85mm, zoom 35-140mm....	1.600,00
Filtros .....	100,00
Tripode Ronford c/ base plana para BL y	
estrella.....	700,00
Baby Ronford.....	<u>250,00</u>
	7.425,00
por tres días.....	<b>22.275,00</b>

Equipo de iluminación:

Luces: 2 Maletas Lowel .....	3.000,00
Colortran Soft Light .....	400,00
Materiales de electricidad:	
Petaninas, Extensiones, cajetín, bombillos,	
filtros, pinzas, etc.....	<u>350,00</u>
	3.750,00
por 3 días.....	<b>11.250,00</b>

<u>Comidas:</u> desayuno, almuerzo y merienda.....	<b>2.700,00</b>
<u>Transporte</u> .....	<b>240,00</b>



Material virgen:

Película: 5200 pies (13 latas) .....	28.379,00
Magnético 35mm .....	15.000,00
Material foto-fija.....	<u>500,00</u>
	<b>43.879,00</b>

Música:

Compositor: .....	2.000,00
Músicos: .....	800,00
Estudio de grabación .....	<u>5.100,00</u>
	<b>7.900,00</b>

Montaje:

Alquiler de Moviola.....	<b>15.840,00</b>
--------------------------	------------------

Sonorización:

Transcripción a magnético .....	1.680,00
Transcripción a óptico .....	3.500,00
Mezcla de sonido .....	<u>8.000,00</u>
	<b>13.180,00</b>

Laboratorio:

Revelado negativo.....	6.500,00
Copia de trabajo.....	15.860,00
Interpositivo.....	10.560,00
1era copia.....	8.460,00
4 copias adicionales .....	18.000,00
Efectos especiales .....	5.000,00
Títulos y créditos .....	<u>8.000,00</u>
	<b>72.000,00</b>

Transfer a video..... 14.500.00

GRAN TOTAL ..... 226.864,00

Nota: éste no es un presupuesto real en lo que se refiere a los gastos de personal técnico.

En cuanto a la consecución de esta cantidad de dinero para realizar el filme, se presentaron más dificultades de las esperadas, pues contando con que se trataba de un film de corte cultural, acerca de un pintor de renombre y cuya última exposición está todavía reciente, se pensó que alguna empresa o fundación se podría interesar en la producción del corto. Así se acudió a varias de ellas:

LAGOVEN : su respuesta fue negativa, para el mes de Enero ya tenían pautado los gastos que se harían en este tipo de proyectos.

Fundación BIGOTT: su respuesta fue negativa, no dió ninguna explicación.

Fundación Cultural MAVESA: su respuesta fue negativa, no tienen presupuesto.

Fundación NEUMANN: su respuesta fue negativa, no tienen presupuesto.

Fundación PAMPERO: su respuesta fue negativa, no entra dentro del tipo de proyectos que suelen patrocinar.

PRO-VENEZUELA: su respuesta fue negativa, no tienen presupuesto.

De esta forma, la alternativa para la realización de la película fue la de solicitar un préstamo personal y contar con el crédito de terminación de FONCINE.

Plan de Rodaje: Debido a que no se tiene un guión técnico con los planos predeterminados y que no hay mayor complicación con actores, utilería, vestuario, ni con elementos como dolly o grua, el plan de rodaje pierde gran parte de su funcionalidad que consiste en agrupar los planos según el orden en que se filmarán, de acuerdo a las distintas necesidades, en función de ahorrar tiempo y dinero. No obstante, el plan de trabajo por breve que sea, siempre será útil para la organización del rodaje. Igualmente se debe de recordar que el plan de rodaje no es inflexible y que dependiendo de las circunstancias y de como evolucione el día se pueden rodar planos distintos a los inicialmente pautados.

<u>FECHA</u>	<u>LOCACION</u>	<u>INT/EXT</u>	<u>D-N</u>	<u>SECUENCIA</u>	<u>"ACTOR"</u>	<u>OTROS</u>
Viernes 16-9-88	Taller de San Diego	INT/	D	Realización del cuadro	MQC	Sonido directo;
Sabado 17-9-88	Taller de San Diego	INT/	D	Cont. Realiza- ción del cuadro. Entrevista	MQC	Sonido directo;
Domingo 18-9-88	Taller de San Diego	INT/	D	Planos de los objetos, de los cua- dernos de bocetos, de las anotacio- nes, de otras obras, etc.		

## B. EL RODAJE

Esta etapa consiste en la filmación de la película y posee vital importancia en la medida en que lo que de ella se obtenga constituirá la materia prima con la que se realizará el filme. Por ello es imprescindible asumir esta etapa con el mayor cuidado y seriedad posible, previendo ante todo, que lo filmado constituye el material de trabajo para el montaje, y que por muchos que sean los problemas que se pueden solucionar en la moviola, lo que mal se filmó, mal quedó.

Además, es importante tener en cuenta que los planos filmados, no son elementos independientes unos de otros, sino que están destinados a integrarse en una estructura mayor que es la película, y que por lo tanto, los ángulos de toma, la duración del plano, el movimiento, etc., deben ser pensados en función de esta posterior integración.

En este caso el rodaje piensa llevarse a cabo en un lapso de tres días, tal como lo señala el plan de rodaje. Y se organizó de tal manera que el último día está destinado a la filmación de los objetos, previendo que si hay algún retraso no se requiera del uso de la BL, ni del personal y equipo de sonido, lo cual aumentaría notablemente los costos.

En cuanto al registro del trabajo que se realice en esta etapa, se piensa llevar tres reportes:

- El reporte de script donde se anotarán plano por plano los

siguientes datos: el chasis en el que se rodó el plano, el número de tomas que se hicieron del mismo, y el lente y el diafragma, así como la duración, en pies y segundos, de cada toma. Igualmente se anotará si el plano lleva sonido y a que corresponde dicho sonido. Todo esto ayudará durante el rodaje a saber cuales planos se han realizado y cuales aun hacen falta, que cantidad de película se ha gastado y cuanta queda, y contribuirá a mantener el raccord entre los planos. Durante el montaje este reporte será útil para la organización e identificación de los planos.

- El reporte de trabajo diario que se llenará al final del día, y consiste en una especie de registro general de lo que se realizó durante el mismo, ayudará a planificar con mayor exactitud el rodaje del día siguiente.

- El reporte de negativo que se llenará con la ayuda del reporte de script, se enviará al laboratorio junto con las latas de película filmadas, para indicar cuales son los planos y tomas que se desean copiar; en que lata están y que duración tienen, así como alguna indicación especial para el revelado como puede ser un "negativo forzado". Esta identificación completa de los planos y tomas es muy útil, pues en caso de inconvenientes ayuda a rastrear sus causas, por ejemplo, si aparecen una serie de "velones" en la película podemos averiguar si es por un defecto de chasis, identificarlo y sustituirlo.

A continuación insertamos el formato de cada uno de estos reportes que se emplearán en el filme.

Formato de hoja de reporte de script

Fecha:

PLANO: \_\_\_\_\_

| CHASIS | LATA | TOMA | PIES | SEG. | LENTE | DIAFRAG. | SONIDO | SE COPIA |

---

---

---

---

---

---

---

---

DESCRIPCION: \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

---

DIALOGO:

Desde: \_\_\_\_\_

---

---

Hasta: \_\_\_\_\_

---

---

OBSERVACIONES: \_\_\_\_\_

---

---

---

---

Formato de Hoja de trabajo diario

"Manuel Quintana Castillo"

Director: Carmen Helena Nouel

Director de Fotografía: Hernán Toro

Fecha:

Lugar de encuentro:

Hora de salida de Caracas:

Locación:

Personal:

- Director de Fotografía:
- Jefe de Producción:
- Sonidista:
- Asist. de cámara:
- Electricista:

Comidas:

Comienzo de rodaje, previsto hora:

Comienzo real:

Tomas filmadas hoy:

Total a la fecha:

Metraje de película utilizado:

Cintas grabadas hoy:

Total a la fecha:

Observaciones: \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



<b>FONCINE</b>	<b>Reporte de Negativo</b>	FECHA .....
----------------	----------------------------	----------------

HOJA No. ....	VIENE DE HOJA No. ....	CONTINUA HOJA No. ....
---------------	------------------------	------------------------

Producción: .....	Código N° .....
Compañía Productora: .....	Director: .....
Director de Fotografía: .....	

Instrucciones para el Laboratorio:	CAMARA  ..... Operador de Cámara
Firma Autorizada de la Compañía Productora	

Chasis No.	Pietaje Final	Pietaje Inicial	Total Pietaje Toma	Plano	Toma	MARCAR CON "X" PARA COPIAR		OBSERVACIONES	Lata No.
						B/N	Color		
								TOTAL LATAS	

TOTAL EXPUESTO	TOTAL PARA COPIAR	RUSHES B/N	RUSHES COLOR
----------------	-------------------	------------	--------------

<b>SOLO PARA LABORATORIO</b>	
Pietaje total negativo procesado: .....	
Pietaje total: Rushes B/N ..... Rushes color: .....	
Otros conceptos: .....	Firma y Sello del Laboratorio

**NOTA:** Ninguna factura será cancelada si no viene acompañada de este formulario debidamente firmado y sellado por el Laboratorio contratado

### C. LA POST-PRODUCCION

Esta etapa comienza al terminar el rodaje y se inicia con el revelado del material y la obtención de un primer positivo, o copia de trabajo, que se utilizará para montar.

Este material copiado se revisará y se seleccionará. Asimismo debe ser revisado y seleccionado el material sonoro grabado, para transferirlo de la cinta de 1/4 " a la cinta magnética de 35" que se utiliza para montar.

Luego se confeccionará y sincronizará la banda de diálogo y se comenzará el montaje del filme. En él se armará la película seleccionando y cortando los planos, marcando efectos etc. Posteriormente se ajustarán y sincronizarán todas las bandas de sonido (banda de diálogo, banda de música y banda de ambiente).

Es bueno aclarar, que en función de ahorrar tiempo en el período de post-producción, la musicalización no se hará en la forma como suele ser usual, y que consiste en que el compositor asista a ver un pre-montaje del filme para en base a ello crear la música del filme, que luego será grabarla y transferirla a magnético 35" para posteriormente ajustar el montaje, sino que se compondrá y grabará la música antes de la etapa de montaje, de manera que esta sirva para proporcionar, de antemano, el ritmo de la película.

Después, una vez terminada la fase de montaje, la copia de trabajo montada y con los efectos marcados se enviará al laboratorio donde se procederá al corte y compaginación de negativo. Para la realización de efectos tales como disolvencias, fades, etc, se deberá hacer un master y duplicado del negativo.

Por otro lado las diferentes bandas de sonido se deberán mezclar en una regrabación final, cuidando los volúmenes respectivos, la audibilidad de cada una y evitando que el sonido se empaste. De esta regrabación se obtendrá una última cinta magnética de 35" que debe transcribirse a sonido óptico, en una película negativa de sonido, para que posteriormente copiarla junto con el negativo de la imagen y conseguir el positivo imagen-sonido de proyección.

No obstante antes de tirar esta copia final apta para la proyección se deberá, primero, confeccionar los llamados "bandines", síntesis fotográfica de todas las escenas montadas que permitirán ajustar el filtrado cromático del negativo, y luego hacer una copia de control para comprobar el balanceo correcto de las luces. Finalmente se llegará al "tiraje" de la copia final y de las respectivas copias adicionales.

Como se puede observar la post-producción es una etapa larga y compleja que determina en gran parte el resultado final del filme. En nuestro caso esta será una etapa vital, sobre todo en lo que se refiere al montaje, pues dado que no existe una estructura exacta, prefijada, de lo que será el corto, es en esta fase donde se le dará forma y coherencia.



## CONCLUSION

A través de las reflexiones hechas a partir de la revisión bibliográfica, del análisis de experiencias previas similares y de las conversaciones mantenidas con el pintor, se llegó a la creación de un estructura cinematográfica a través de la cual nos pudimos aproximar a la concepción estética de Manuel Quintana Castillo.

Esta estructura se fundamenta en el hecho de que la concepción estética de un artista, se manifiesta a través de un proceso creador, el cual se concreta o culmina en una experiencia creativa particular, que en este caso consiste en la realización de un cuadro, es decir, en la pintura misma. De esta forma, el cortometraje se estructuró en torno a la *creación de un cuadro*, y el *ambiente material y espiritual* que rodeó dicha creación.

No obstante, sólo el público enfrentado a la película, a la cual dá lugar la estructura cinematográfica planteada en el presente trabajo, *podrá juzgar y decidir, si verdaderamente a través de ella se logra una aproximación a la concepción estética de Manuel Quintana Castillo.*

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) A. Hauser. Historia Social de la Literatura y del Arte. Vol III.  
Madrid, 1974. p.312
- (2) J. Howard Lawson. El Proceso Creador del Filme, Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1986. p.376
- (3) N. Burch. Praxis del Cine, Edit. Fundamentos, Madrid, 1985. p.163
- (4) J. Howard Lawson. El Proceso Creador del Filme. Op. cit. p.363
- (5) J. Mitry. Estética y Psicología del Cine. 2. Las formas, Edit. siglo XXI, Madrid, 1984. p. 500
- (6) IBIDEM p.522
- (7) F. Porcile. Defense du Courtmétrage Français, Edit. du Cerf, Paris,1965. p.
- (8) En cuanto a lo que se refiere a la cronología personal y artística de Quintana Castillo, ésta no ha sido desarrollada en el cuerpo del trabajo por no considerarla fundamental para la creación del filme, no obstante el lector interesado puede remitirse a los anexos 1 y 5 donde hallará un breve resumen biográfico y la transcripción de las conversaciones mantenidas con MQC para este proyecto. Así mismo puede remitirse al artículo "Quintana Castillo por Quintana Castillo",

de la revista Imagen, Nº 99-100 donde hallará algunos datos al respecto.

(9) J. Salvat. Historia del Arte Salvat, Edit. Salvat, Barcelona, 1976.  
Vol. 10 p.46

(10) IBIDEM p.179

(11) M. Quintana Castillo. Cuaderno de Pintura, Edit. Galería de Arte Nacional, Caracas, 1982. p.247

(12) Entrevista realizada a M. Quintana Castillo por Carmen Helena Nouel en Julio de 1988. Taller de San Antonio de los Altos. (Ver anexo 4)

(13) M. Quintana Castillo. "Quintana Castillo por Quintana Castillo". En: Imagen. Nº 99-100. Caracas, 1974. p.69 y 73

(14) Entrevista realizada a M. Quintana Castillo por Carmen Helena Nouel en Julio de 1988. Taller de San Antonio de los Altos. (ver anexo 4)

(15) M. Quintana Castillo. "Quintana Castillo por Quintana Castillo". En: Imagen. Nº 99-100. Caracas, 1974. p.69 y 73

(16) M. Quintana Castillo. Cuaderno de Pintura, Op. cit. p.252

(17) Entrevista realizada a M. Quintana Castillo por Carmen Helena Nouel en Julio de 1988. Taller de San Antonio de los Altos. (ver anexo 4)

- (18) M. Quintana Castillo. Cuaderno de Pintura, Op. cit. p.278
- (19) E. Montejo. "Señales para iluminar". En: Folleto de la exposición Planos de Acción Geometría Viva, Galería Arte Hoy, Caracas, Febrero-Marzo,1988.
- (20) M. Quintana Castillo. "Geometría Individual". En: Folleto de la exposición Planos de Acción Geometría Viva, Galería Arte Hoy, Caracas, Febrero-Marzo,1988.
- (21) A. Hauser. Sociología del arte. 2. Arte y clases sociales. Edit. Guadarrama, Madrid, 1975. p.404
- (22) J. Mitry. Estética y Psicología del Cine. 2. Las Formas. Op. cit. p. 456
- (23) IBIDEM p.453
- (24) IDEM
- (25) IDEM
- (26) IBIDEM p.462
- (27) IBIDEM p.466
- (28) IDEM



- "Diego de Rivera" realizado por Henrique Strauss y Claudio Isaac. (TVN canal 5)
- Otros: "Jackson Pollock" y "Viaje a Túnez: Paul Klee". (En el MACC)

A partir de la revisión y análisis de los mencionados documentales de arte se obtuvieron la siguientes conclusiones:

La mayoría de estos documentales posee un estilo didáctico, por lo que se alejan de lo que se desea lograr en este proyecto. No obstante su revisión contribuyó a afianzar esta posición y ayudó a reconocer ciertos contenidos y formas que se desearían evitar. En función de esto último se elaboró la siguiente lista:

- No interesará en nuestro proyecto la cronología del pintor, su biografía o evolución pictórica con intención informativa, en todo caso podrían resultar de interés algunas anécdotas o puntos de su evolución que sean claves para la comprensión de su sensibilidad y estilo.

- No serán fundamentales las explicaciones técnicas acerca del estilo pictórico empleado por el artista, pues ello limita la aproximación sensible del espectador a la obra.

- No se expondrán en el filme ni la opinión, ni el análisis de la obra por críticos o estudiosos.

(29) F. Porcile. Defense du Courtmétrage Français. Op. cit. p.

(30) M. Quintana Castillo. Cuadernos de Pintura. Op. cit. p.185

(31) IBIDEM p.147

(32) IBIDEM p.209

(33) IBIDEM p.22 y 23

(34) IBIDEM p.55

(35) IBIDEM p.109

(36) M. Quintana Castillo. "Quintana Castillo por Quintana Castillo" En:  
Imagen. Nº 99-100. Caracas, 1974. p.57

(37) M. Quintana Castillo. Cuadernos de Pintura. Op. cit. p.236

(38) Entrevista realizada a M. Quintana Castillo por Carmen Helena  
Nouel en Abril de 1988. Barra (ver anexo 4)

(39) M. Quintana Castillo. Cuadernos de Pintura. Op. cit. p.180

(40) M. Quintana Castillo. "Quintana Castillo por Quintana Castillo" En:  
Imagen. Nº 99-100. Caracas, 1974. p.64

(41) M. Quintana Castillo. "Geometría Individual". En: Folleto de la exposición Planos de Acción Geometría Viva, Galería Arte Hoy, Caracas, Febrero-Marzo, 1988.

(42) M. Quintana Castillo. Cuadernos de Pintura. Op. cit. p.247

(43) Entrevista realizada a M. Quintana Castillo por Carmen Helena Nouel en Abril de 1988. Barra (ver anexo 4)

(44) M. Quintana Castillo. "Geometría Individual". En: Folleto de la exposición Planos de Acción Geometría Viva, Galería Arte Hoy, Caracas, Febrero-Marzo, 1988.

(45) J. Mitry. Estética y Psicología del Cine. 2. Las Formas. Op. cit. p. 456

(46) IBIDEM p.453

(47) M. Quintana Castillo. Cuadernos de Pintura. Op. cit. p.252

(48) Cfr. S. Feldman, El director de cine, en el cap. Del guión; Eugene Vale, Técnicas del guión para cine y televisión, en el cap. La escritura del guión; R. Kunh. Introducción a la realización cinematográfica, cap. El guión cinematográfico.

ANEXOS

INDICE DE ANEXOS

ANEXO 1. RESUMEN BIOGRAFICO DE Manuel Quintana Castillo 88

ANEXO 2. LISTA DE DOCUMENTALES DE ARTE ANALIZADOS 89

ANEXO 3. TRANSCRIPCION DE LAS CONVERSACIONES MANTENIDAS CON MQC 92

ANEXO 4. RECORTES DE PRENSA RELACIONADOS CON LA ULTIMA EXPOSICION DE MQC: PLANOS DE ACCION / GEOMETRIA VIVA 126

## ANEXO 1. RESUMEN BIOGRAFICO DE MQC

### MANUEL QUINTANA CASTILLO

Nace en Caucagua, Estado Miranda, el 6 de enero de 1928.

En 1930 se traslada a Caracas con sus padres.

Estudia en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Viaja a Europa y reside en París, Roma, Madrid y Barcelona. En Barcelona hace una pasantía en la Academia Masana.

En 1958 es nombrado profesor de dibujo en la Facultad de Arquitectura de la U.C.V.

Es profesor en la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas" de Caracas, donde ha desempeñado los cursos de Dibujo y Pintura, Análisis Plástico, Elementos de Expresión, Historia del Arte y Tecnología de la Pintura.

Es profesor de la cátedra de Introducción a la Pintura I-II, en el Departamento de Arte del Instituto Pedagógico de Caracas.

Fue director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura.

Dirigió el programa de crítica de arte: "Cuaderno de Pintura", en la Radio Nacional de Venezuela.

Ha sido colaborador en "Papel Literario" del diario "El Nacional".

Formó parte del comité de redacción de la revista "Imagen".

Fue profesor en el Instituto Experimental de Formación Docente, Caracas.

Fue profeso. del Instituto de Diseño de la Fundación Neumann de Caracas.

Fue miembro fundador del grupo "Sardio".

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Museo de Bellas Artes, Caracas "Pintura 1954-1961" 1961.

Galería 22, Caracas ("Tienda de Muñecos y Cartas Mágicas") 1967.

Liceo Libertador, Mérida "Pinturas y Cromo-ensamblaje" 1967.

Universidad Centro Occidental, Barquisimeto "Pinturas recientes", 1968.

Galería Acquavella, Caracas ("Reencuentro con el Objeto") 1969.

Galería BANAP, Caracas ("Objetos y Personajes") 1970.

Galería Cassian, Caracas ("Pequeña Retrospectiva") 1970.

Galería Framauero, Caracas, 1973.

Galería Humboldt, Caracas "Pinturas"

Galería Nacional, Caracas, 1978.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

Salones Oficiales de Arte Venezolano, Museo de Bellas Artes, Caracas.

Desde 1953.

Salón Planchart, Caracas, 1952-1955.

Salón D'Empaire, Maracaibo, 1954-57.

28ª Bienal de Venecia, Italia, 1955.

3ª Bienal de Sao Paulo, Brasil, 1956.

Galería Sardio, Caracas ("Collages"), 1957.

Bienal de México, Ciudad de México, 1960.

Colectiva de Pintura Venezolana, La Habana, Cuba, 1960.

"Espacios Vivientes" (Inauguración del Movimiento Informalista Venezolano). Palacio Municipal de Maracaibo, 1960.

Inauguración del Museo de Arte Moderno de México ("Pintores Figurativos Venezolanos"), con

Armando Barrios, Héctor Poleo, Mateo Manaure, Carlos Cruz Diez, Virgilio Trómpiz, Jacobo Borges y Oswaldo Vigas, 1960.

31ª Bienal de Venecia, 1962.

Salón "Uriapari", Universidad de Oriente, Cumaná, 1964.

Bienal "Armando Reverón", Museo de Bellas Artes, Caracas, 1964.

Colectiva de Pintores Venezolanos: París, Nueva York, Haifa, 1964.

Galería "Botto", Caracas ("Reencuentro de una Generación"), 1967.

Galería 22, Caracas ("5 Propositiones Polémicas del Salón"), 1968.

Museo de Bellas Artes, Caracas "Salón, Las Artes Plásticas en Venezuela", 72.

Ateneo de Valencia ("XXX Salón"), 72.

Museo de Bellas Artes, Caracas ("Salón Las Artes Plásticas en Venezuela"), 1973.

15ª Bienal de Sao Paulo, 1979.

### PREMIOS Y RECOMPENSAS

Mención Honorífica. (Salón D'Empaire, Maracaibo), 1954.

Premio "Enrique Otero Vizcarrondo" (Salón Oficial de Arte Venezolano), Museo de Bellas Artes, Caracas 1955,

Premio "John Boulton" (Salón Oficial de Arte Venezolano), Museo de Bellas Artes, Caracas, 1956.

Primer Premio de Pintura (Salón Planchart, Caracas), 1955.

Primer Premio de Pintura (Salón D'Empaire, Maracaibo), 1957.

Primer Premio de Dibujo (Exposición Nacional de Dibujo y Grabado. Facultad de Arquitectura de la

Universidad Central), 1959.

Universidad Central), 1959.

Premio para Pintura "Antonio Esteban Frías" (Salón Oficial de Arte Venezolano), Museo de Bellas Artes, Caracas, 1964.

Mención Honorífica (XXX Salón de Arte "Arturo Michelena", Ateneo de Valencia), 1972.

Orden "Andrés Bello", 1973.

Orden "Cecilio Acosta", 1974.

Premio Nacional de Artes Plásticas, 1973.

Premio "Arturo Michelena". Ateneo de Valencia, 1978.

### OBRAS MURALES EN SITIOS PUBLICOS

Mural de 176 m<sup>2</sup> de superficie, realizado en mosaico vidriado (Gimnasio Cubierto de la Urbanización "23 de Enero", Caracas).

### REPRESENTADOS

Museo de Bellas Artes, Caracas.

Museo de Arte de la ciudad de Mérida.

Museo de Arte de Ciudad Bolívar.

Ministerio de Educación.

Consejo Nacional de la Cultura.

Venezolana de Nitrógeno (Nitroven).

Colecciones particulares de Venezuela,

Suiza, España, Francia, Italia,

Alemania, Bélgica y U.S.A.



**ANEXO 2: DOCUMENTALES DE ARTE REVISADOS**

- "Integral Vibrante" (Alejandro Otero) realizado por Angel Hurtado. (En el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas)
- "Delta Solar" (Alejandro Otero) realizado por Angel Hurtado. (En el MACC)
- "Poleo y la figuración poética" realizado por Angel Hurtado. (En el MACC)
- "El taller mágico de Armando Reverón" realizado por Angel Hurtado. (En el MACC)
- "Realidad y alucinación de José Luis Cuevas" realizado por Angel Hurtado. (En el MACC)
- "El arte constructivo en Venezuela" realizado por Manuel De Pedro. (En la Galería de Arte Nacional)
- "Narvaez" realizado por Manuel De Pedro. (En el MACC)
- "Indagación de la Imagen" realizado por Manuel De Pedro. (En la GAN)
- "Cabré" realizado por Gloria Carnevalli. (En el MACC)

- "Diego de Rivera" realizado por Henrique Strauss y Claudio Isaac. (TVN canal 5)
- Otros: "Jackson Pollock" y "Viaje a Túnez: Paul Klee". (En el MACC)

A partir de la revisión y análisis de los mencionados documentales de arte se obtuvieron la siguientes conclusiones:

La mayoría de estos documentales posee un estilo didáctico, por lo que se alejan de lo que se desea lograr en este proyecto. No obstante su revisión contribuyó a afianzar esta posición y ayudó a reconocer ciertos contenidos y formas que se desearían evitar. En función de esto último se elaboró la siguiente lista:

- No interesará en nuestro proyecto la cronología del pintor, su biografía o evolución pictórica con intención informativa, en todo caso podrían resultar de interés algunas anécdotas o puntos de su evolución que sean claves para la comprensión de su sensibilidad y estilo.
- No serán fundamentales las explicaciones técnicas acerca del estilo pictórico empleado por el artista, pues ello limita la aproximación sensible del espectador a la obra.
- No se expondrán en el filme ni la opinión, ni el análisis de la obra por críticos o estudiosos.



- No se creará un texto "literario"- "poético" para la interpretación de las obras, y se evitará la voz en off de un locutor la cual resulta generalmente muy impersonal. Se empleará únicamente la voz del pintor, pues se quiere evitar que cualquier reflexión por compleja que sea, aparezca como una "gran frase".

Por otro lado, tenemos que el trabajo acerca de José Luis Cuevas es el que más se aproxima a nuestro proyecto, pues apartando el carácter de vedette que asume el pintor, el interés del documental recae fundamentalmente en el artista; sus reflexiones y sus obsesiones; su vida y su proceso creador y no sobre sus obras.

Asimismo el documental "Indagación de la Imagen" de Manuel De Pedro, contribuye a orientarnos en el sentido de lo que puede ser la aproximación a un pintor, dentro de un ambiente que le es propio y que en ese caso fue escogido por los mismos artistas. De manera que el ambiente, tal como se desea que ocurra en el proyecto que proponemos, constituye un elemento que facilita al espectador la comprensión del artista y de su obra. No obstante, nuestro documental pretende profundizar un poco más en los pensamientos y emociones del pintor pues se dispone de más tiempo y la entrevista o conversación con el artista constituirá sólo una parte del filme y no la totalidad del mismo como en el caso del documental de M. De Pedro.

### ANEXO 3. TRANSCRIPCIÓN DE LAS CONVERSACIONES MANTENIDAS CON MQC

Conversación en Barra del restaurante "Chocolate". Abril 1988

- Yo no tuve la suerte de otros pintores de mi generación que pudieron estar por mucho tiempo en París. Yo tenía muchas obligaciones y compromisos aquí. Quizas hubiese podido quedarme, pero no lo hice. Yo siempre he sido muy responsable. Yo me dije: "yo no puedo permitirme el lujo de ser loco", para mi la locura es una fatalidad, pero quizás en esa época pude haberme permitido el lujo de ser loco.

Arlette Machado me dijo en la entrevista que recientemente me hizo para la revista Imagen, que yo tengo algunas cosas de locura, puede ser, porque a veces estoy a contracorriente y me siento como perseguido. Por ejemplo, ¿por qué necesariamente para ser artista hay que ser loco?. En la materia artística si puedo tener actos de locura, ¿qué sería en ese caso un acto de locura? sería la improvisación, la audacia, incorporar algo que uno sienta, dejarse llevar por los sentidos.

Yo he tenido la fortuna, o la desfortuna, de haberme dado cuenta de mis limitaciones y mis virtudes. Hay limitaciones que son superables claro, la limitación económica por ejemplo es superable. Hay también el factor suerte, hay pintores, hay gente, artistas, a quienes las cosas se le dan más fáciles, tienen más facilidades de naturaleza material, o padrinos que los protejan, o una familia acomodada, tienen alguien que

vea por ellos, siempre detrás de un loco hay alguien que lo asiste, el mismo Van Gogh, que era un caso de locura, tenía alguien que se llamaba Teo, que era su hermano, que lo asistía económicamente.

Uno tiene que poner a funcionar sus virtudes, sus potencialidades. Ponerlas a funcionar y tratar que las limitaciones obstaculicen lo menos posible. Entonces, de repente, hemos tenido que luchar en dos frentes: En el frente de la creatividad y en el frente de una realidad determinada que es ésta. Ser artista en Venezuela, no es lo mismo que ser artista en París. En París tienes un caldo de cultivo, una infraestructura y por supuesto ser pintor es considerado un oficio. Ahora no tanto pero cuando yo comencé a pintar, ser pintor no era un oficio serio, y en todo caso un oficio para gente con recursos. La alternativa para el que tiene que subsistir es arreglarselas como pueda.

El don de ser artista es que Dios le pone el dedo en la frente a alguien y le dice: -ahí está, ahí tienes eso. -Pero bueno, si yo no tengo parientes ricos, ni me mantiene el gobierno, ni me casé con una mujer rica. Yo necesito una beca, ¿cómo voy a pintar?. Entonces Dios le dice a uno: -bueno yo no sé, o lo tomas o lo dejas. Entonces la cuestión está en que uno no puede perder tiempo en amarguras, sino hechar pa' lante como se dice en criollo.

Yo siempre he tenido esa necesidad de hacer algo, uno no sabe exactamente que es pero uno lo está haciendo, es una aproximación, siempre una aproximación. Sin embargo ahora, me siento mucho mejor

que antes, incluso que cuando era más joven, con mucha más seguridad, porque claro, ya naturalmente, vengo de regreso de muchas cosas.

- ¿Qué piensas del arte en América Latina actualmente?

- Latinoamérica tiene que actualizarse, el realismo mágico se tiene como una profesión, es una manera de vivir, una especie de pretexto para no comprometerse en otros requerimientos del arte contemporáneo.

Si se da lo mágico en el arte, es porque lo tiene y eso se da en cualquier circunstancia, que la gente perciba que allí hay algo mágico. ¿Qué es lo mágico?, bueno yo lo había definido otras veces de una manera bastante aproximada, lo mágico es una presencia, tal vez incluso no hay que explicarlo, es una presencia que es la realidad, pero es algo más, es algo que corresponde a la realidad, pero no a la realidad visible. Lo mágico es una subjetividad, es una presencia de la subjetividad, y de lo absoluto, es una presencia sagrada, algo sagrado.

Si eso se da en el artista latinoamericano, está bien, pero que no lo busque, ni que se clasifique como realista mágico, ni que haya que ser realista mágico a juro. Fíjate que yo hablo muy poco de que soy un pintor latinoamericano, ahora si eso se siente en mi obra, bueno.

América Latina tiene muchos clichés negativos, y uno de los representantes de los tantos pretextos de la vitrina latinoamericana es García Márquez.

Yo no he buscado deliberadamente en el repertorio precolombino los signos de mi pintura, ellos son las formas que se identifican con mi sensibilidad: la equis, la cruz, el trapecio, las formas geométricas. Son signos que se identifican con mi sensibilidad y yo los he ido adoptando. Son signos que existen, que siempre han estado allí. La pregunta sería ¿Por qué éstos y no otros? también hay otros, pero son éstos los que yo he ido seleccionando, porque son los que se asocian con los requisitos de lo que yo llamo mi sensibilidad. No tanto con requisitos racionales, sino con requisitos sensibles y psíquicos.

Que el espectador sienta que hay algo que es de acá, ¿qué es Lo que es de acá? bueno, el color, ciertas formas, una fuerza, una inocencia y también un sentido místico, tal vez eso sea lo latinoamericano, pero no es que yo lo he puesto deliberadamente. No es que yo haya investigado deliberadamente acerca de esos signos, yo más bien me he querido mantener alejado de motivaciones muy directas.

En mi pintura se han identificado cosas que existían en la escritura signica precolombina de aquí, pero también hay otras cosas, de la simbología del arte africano, de la cábala.

Yo me contento con saber, que mi pintura (tal vez uno de los adjetivos que yo mismo me puedo adjudicar, y que más me satisfacen) es un misterio, algo que tiene que ver con lo sagrado, lo cual es algo que no le gusta a muchos criterios contemporáneos. Por ejemplo es aquí donde voy a contracorriente, porque se supone que el hombre contemporáneo es esencialmente profano, lo contrario a lo sagrado, lo de cada día y eso se

evidencia en el arte gregario, el arte de las estaciones de metro, donde la gente pasa. Yo sólo de pensar que voy a poner mi obra en el metro... para otros no resulta así y yo no lo descalifico, pero para mí no, quisiera que mis cuadros estuvieran en un sitio climatizado, con una iluminación especial, con una puerta y que entraran sólo dos o tres personas a la vez y disfrutaran del cuadro. Mis obras tiene que estar en un museo, no en el metro que es un instrumento de transporte, el cuadro tiene que tener su ambiente propicio, su circunstancia. Es como cuando uno va al teatro hay una disposición de ánimo especial, una actitud particular en el espectador, así debe ser con los cuadros. Bueno esta es una de las formas de ir a contracorriente.

Yo soy un tipo de anotar, porque a veces a uno se le ocurren cosas y luego las olvida. Por ejemplo en la poesía una palabra te hace o te deshace un poema y a veces las palabras vienen y se van.

Yo en los bares anoto en las servilletas, yo hago cosas en los bares. Fijate este ambiente de intimidad, hay fresco, tengo una botellería a mi disposición, hay un espacio que me corresponde, sobre todo si es como esta barra que no está llena de gente. Entonces yo hago cosas, conceptos (bocetos en las servilletas), así hay muchos cuadros que han salido de barras en las que he estado. Y les pongo "Bar tal cosa". Los bares han sido para mí sitios de trabajo, en ese sentido la bebida ha tenido para mí un aspecto positivo..., yo quería usar otra palabra, un aspecto... saludable, creativo, porque la bebida no ha sido para mí viciosa sino creativa, no es la bebida en sí, es la atmósfera. No es lo mismo que estar encerrado en un sitio, dígame los tipos que trabajan en una biblioteca, su

cuestión y más nada, aquí veo botellas, veo colores, formas ... Aquí trabajo mejor que en un sitio donde sólo vea retratos de Picasso, de repente aquí veo botellas que son muy estimulantes, hay colores, formas, los brillos del cristal. Yo tuve una época en que pinté botellas, los años 60.

- Tuviste una época figurativa, hablame de ella.

- Mi época figurativa fue el 'realismo mágico. Era un figurativismo que no era transcriptivo, sino que era una especie de replanteamiento de la realidad, por ejemplo, era la figura de una mujer, pero que era otra cosa al mismo tiempo, era... un símbolo.

En los años 60 fui figurativo pero con una intención de investigación y de estudio. Estudios a partir de Cezanne, los impresionistas y el color. Y lo hice con esa disposición de ánimo, que lo que estaba haciendo eran obras de estudio. Los años sesenta para mí, que fueron años en los que yo simplemente me aislé de la realidad de este país porque no la soportaba. Allí tienes otra actitud a contracorriente, todos los demás pintores estaban involucrados en la revolución, en la guerrilla, yo no, porque no estaba, simplemente no estaba, yo estaba en la pintura, yo no estaba en la política, aquí viene una cosa muy importante, cuando yo pinto yo no pienso sino en la pintura, no pienso ni en la política, ni en la sociología, ni en la historia, pienso en la pintura, esa es la situación. Entonces tal vez yo he estado pensando en la pintura todo este tiempo. Claro que ha habido motivaciones, símbolos, elementos, también la pintura necesita pretextos, porque uno pinta a través de determinadas

formas, uno tiene que pintar algo, el hecho de poner una pincelada en una tela, tiene que tener alguna forma, o una línea.

El arte es como la vida a veces las cosas suceden, al margen de la voluntad, es como un requerimiento biológico. Yo creo que ahora estoy en un momento muy bueno, es como una reafirmación que es al mismo tiempo una renovación, en muchos aspectos de mi vida y es simplemente como resultado de un proceso. Además un proceso que que en mi trabajo ya lo estoy asumiendo con premura, porque ya yo no soy un jovencito y uno tiene que plantearse las cosas en función del presente, por eso mi cuestión es hacer obras, hacer obras, hacer obras...

El arte son obras, obras son amores y no solamente deseos. El arte hay ponerse a hacerlo, hay que ponerse para que la obra sea, hay ponerse a hacerlas, sino no son. Nuestra condición latinoamericana, lo que se llama, no sé si nuestra... postergación. La poesía puede surgir en una barra, pero hay que ponerse a escribirla.

La pintura es una actividad artesanal, hay que ponerse a hacerla. Ese cuadro, ¡Ah! yo todavía estuviera pensando: "voy a mandar para la Bienal, nooo, un tronco de cuadro, tremendo cuadro, que cuadro..." Y en eso se pasa una semana y todavía estuviera yo pensando, pero ¿qué pasa? que yo ya lo entregue, porque me puse a hacerlo, así de simple.

Es una disciplina. Yo tengo que hacer algo, ni siquiera para demostrárselo a uno mismo, sino porque es algo que uno Tiene que hacer, es una necesidad interior que esas cosas se realicen a través de mis



manos. Entonces eso significa un trabajo, porque los cuadros no los tiene uno resueltos en la mente, para que un cuadro exista hay que ponerse a hacerlo, pues se van dando también en el momento de la creación y entonces se requiere de disciplina, voluntad y rigor. Uno necesita voluntad, yo he tenido que autoconstruirme, por eso yo soy un constructivista, yo no puedo ser un negativo, porque virtualmente de la nada yo mismo me he construido, he tenido que hacer la voluntad. Hay cosas más cómodas que ponerse a trabajar, entonces no sabes lo que cuesta, cuantas veces yo... Además el arte no es puramente un goce, es un trabajo.

Además el arte es un imponderable, porque aunque uno lo haga con seriedad, a veces puede que no te salga bien, así que uno a veces está jugando sobre el vacío, a menos que sean aquellos artistas que en su obra se siente que no hay ningún riesgo, que lo que hizo fue llenar una fórmula y ya está, para salir del problema. Por eso te digo que mi situación ahorita es particular, auténtica, porque yo me estoy planteando mi pintura en el sentido de una creatividad, encontrando soluciones dentro de mi propio trabajo que son novedosas e inéditas, así lo sean para mi, pero lo son. Entonces es una aventura y he aceptado mi riesgo y he apostado completo, me he jugado entero a mis cuadros, salga lo que salga, ahí va.

Yo me siento mejor en las tardes que en las mañanas, porque ya he avanzado mi trabajo, ya hay soluciones que he puesto, ya he cogido un ritmo, siempre por las mañanas es un poco partir de cero.

En París yo me sentía tan libre de obligaciones, de compromisos, aquí siempre hay una obligación, y el país incluso, el país lo requiere a uno, uno se siente requerido por todo...

- ¿Y eso te incomoda?

- Ese es el problema de ser latinoamericano, a lo mejor si me incomoda, pero yo he asumido la individualidad, la subjetividad y al mismo tiempo la conciencia de que vivimos inevitablemente.

Hay una deducción muy hermosa, de que uno es un ser individual y al mismo tiempo de cierta manera tal vez forme parte de una conciencia colectiva. Tal vez el artista es una sublimación de la conciencia estética de la colectividad. Es una fuerza de todos los que ya han existido, hay una memoria colectiva, simplemente uno ha adquirido una sabiduría que le corresponde a uno, pero que forma parte de una gran inteligencia del ser colectivo.

- ¿Qué haces en tus ratos de ocio?

- Bueno, desde hace varios años me aparté de lo que podía ser mi vida social, que sé yo, las salidas, las reuniones, etc. Pero yo no me fastidio, porque yo leo, más bien releo, es una motivación. Por que además siempre tengo el proyecto de un cuadro...Yo he reasumido un nuevo diálogo.

- Háblame un poco de eso, ¿cuál es el proceso que precede la realización de un cuadro?, ¿cómo piensa un pintor en lo que será su próximo cuadro?

- Bueno, digamos que no es precisamente pensar, mas bien se

intuye. Yo siempre intuyo un cuadro, es como una presencia que está allí, tengo la intuición, que tal vez no aparece completamente resuelta, ni revelada, sino insinuada. Entonces yo lo que siento es como la personalidad de un cuadro. Entonces yo tengo que darle forma a esa personalidad, tengo que encontrar la forma y las relaciones de formas y los colores que corresponden. Bien, como yo ya tengo lo que puede ser más o menos una clave, un código de símbolos, signos, entonces... Además tengo cuadernos con bocetos, con proyectos, entonces yo voy al taller y siempre la tela en blanco es una aventura diferente. Siempre parto de una forma y a partir de ella el cuadro se va organizando, una forma aquí, otra allá que le haga contrapeso, voy equilibrando arriba y abajo entonces con el color se va relacionando todo eso.

- Háblame un poco de los dibujos topológicos, esos que me mostraste en el taller de Coche, ¿de dónde surgen esos dibujos, tan distintos a lo que se conoce de tu pintura?

- El dibujo topológico es un dibujo paralelo a lo que es mi línea ortodoxa. Son incluso dibujos figurativos, pero la figura la trato de entender allí también como un signo, no es que yo pinte figuras de personas, sino que la figura humana ha sido el pretexto para yo establecer y registrar distintas relaciones de formas a partir de elementos figurativos, pero siempre con una interpretación geométrica, sígnica y más libre. Entonces yo me plantéo el dibujo allí, no como una escena, sino que todo el cuadro es una superficie donde van a ir esos signos, allí no se narra ninguna anécdota, sino que son figuras que se mueven, así como en los otros cuadros hay triángulos y trapecios, entonces en éstos se identifica una organización, una distribución de personajes, de figuras

humanas, con un tratamiento más libre, es sencillo, es sencillo y no lo es, pero es sencillo, es como pasan todas las cosas en la vida, de repente uno les da demasiada solemnidad y complicación.

- Y del color...

- Yo soy un colorista, durante un tiempo me reduje deliberadamente a una armonía de grises, de tonos neutros, por una austeridad deliberada, porque de repente el color es un recurso que agrada, y entonces yo no quise poner demasiados halagos visuales, para que la gente se halagara, quise que la gente viera entonces otra cosa.

En estos cuadros, yo no diría que es una concesión, sino que es un sinceramiento con los cuadros, bueno, que yo siento el color y el color quiso volver a salir, es una especie de retomar aspectos de la vida, aspectos vitales; yo estuve casi diez años en esa austeridad cromática que eran grises y castaños. Y ahora estoy dándole entrada a los colores, que son mis colores, realmente lo son. Siempre el gris y el castaño es la base de mis cuadros, porque son neutros, pero ahora pienso en colores, de repente reducidos a signos, a líneas, a bandas de colores, relaciones de naranja, rojo, amarillo, después azules. Ya estoy poniendo verdes, yo había excluido el verde, yo lo había usado como refuerzo, porque es un color...es una manera de poner un gris que sea color. El verde es algo así como el primo de los demás colores, es otro planeta de colores, porque los colores son amarillo, rojo, azul; amarillo, rojo, azul, pero el verde da la relación de otro mundo que de repente neutraliza, atempera, enriquece por oposición todos los demás colores; es un primo que puede ser antagónico pero que al mismo tiempo relaciona.

El verde por ejemplo en el negro está bien, en azul... Bueno tu vas a ver en ese cuadro de la Bienal, allí había arriba, como una especie de, lo que se llama la lámpara, una especie de arco pendiendo así con una franja de luz blanca, al principio era negro, pero estaba pesando con otro plano negro, entonces iba a repetir. Esa es otra cosa de la pintura, tienes que ir jugando: hay un plano negro aquí, entonces no puedes repetirlo, pero necesitas un plano, una forma que sea oscura, sin ser negra, y como ya hay azules, entonces tampoco. Tenía que ser un plano oscuro, pero que no fuera ni negro, ni azul, entonces verde, la lámpara quedo verde y le da algo muy mágico.

El azul es el gran color, es el color, la presencia de azul enriquece a todos los otros colores. Uno pinta un cuadro y pone un poquito de azul y el cuadro se enriquece, se ilumina. Además el azul lo puedes llevar a lo oscuro y lo puedes ir aclarando, eso es lo que se llama el valor color. El azul te puede dar casi el negro, el Azul de Prusia, y te puede llegar al blanco, y se le metes rojo te da el violeta, y los violetas son otra gama. El color es muy rico y yo estoy volviendo a usar el color en mi pintura.

- Al principio me hablaste de tus virtudes...

- Yo creo que mi única virtud son mis cuadros, porque mi vida no tiene nada de espectacular, porque mi vida ha sido esencialmente una vida interior.

Conversación en taller de San Antonio de los Altos. Abril, 1988

- Háblame un poco de tus motivaciones, de lo que tu llamas los pretextos.

- Mis motivaciones, bueno..., yo pienso en estos colores.....La función del pintor es hacer cosas, sin necesidad de tener que explicarlas exhaustivamente.

Yo quiero que en mis cuadros se sienta algo orgánico..... Yo siento la necesidad de organizar para escapar al caos, eso es una especie de objetivo, establecer un orden es una especie de misión prioritaria.

En la pintura abstracta el espectador trata de busca referencias que le organicen la percepción. En mis cuadros hay presencias, presencias de cosas, signos, emblemas, pero se necesita un mayor esfuerzo de sensibilidad por parte del espectador, el espectador percibe presencias.

Para el arte abstracto lo importante es la pintura misma, es decir que todos los contenidos emotivos tienen que salir de la pintura misma y no de cosas que están fuera de ella, para el pintor abstracto no hay nada más por encima de la pintura. En la pintura figurativa lo que motiva es la escena, la anécdota.

No por ello tiene que ser la pintura abstracta, una pintura egoísta, alejada de la gente, no hay egoísmo pues hay una pasión. El artista no

debe limitarse pues comienza a frustrarse. El arte no vale por la anécdota en si misma, sino por la forma en que esa anécdota es pintada.

¿Qué materiales empleas para pintar estos cuadros?

- En estos cuadros uso acrílico, pintura que se seque rápido a base de agua, de manera que me permita pintar un plano sobre otro rápidamente y lograr la transparencia y una mayor gestualidad.

¿Por dónde comienzas los cuadros?

-Bueno, generalmente la parte de abajo del cuadro la dejo de última, las partes más importantes son las de arriba y se definen en la primera sesión, en ellas ya se sabe lo que el cuadro va a ser. La pincelada es corta, activa, uso un pincel que me permita dar esa sensación de escritura.

En el arte lo importante es el compromiso de la vida en él, sino se hace de él una simple frivolidad.

Conversación en Taller de San Antonio de los Altos. Julio de 1988.

Material grabado con Nagra.

- ¿De dónde tomas los títulos de tus cuadros?

- ... Surgen, porque yo no quiero que el nombre sea algo literario, algo exterior al cuadro, a veces de la misma simbología del cuadro, porque en los cuadros míos hay textos, ¿no?, de repente, surgen textos de esa caligrafía interna que hay allí, este cuadro tiene por este lado algo que..., además son textos que surgen, no son textos que yo los he puesto premeditadamente, sino que surgen de signos, entonces aquí dice "WIM" por lo que este cuadro pudiera llamarse "WIM", o también como aquí hay una X y aquí hay una A pudiera ser "XA-WIM". Yo tenía antes una relación de letras "XUP", X-U-PE, X-U-PE, y por cierto uno de los cuadros que tiene el Museo de Arte Contemporáneo, se llama "XUP-XUP".

Bueno y aquí tienes los códigos, los códigos de símbolos y los códigos de letras: A, equis, cruz, v con el acento abajo, i, eme....

- ¿Estos símbolos salen de una depuración que has hecho de distintos signos provenientes de diferentes órbitas culturales o se trata de un juego de signos más particular?

- Esos signos aparecen fundamentalmente, porque tienen un sentido plástico, o sea, figuras que tocan personalmente mi sensibilidad, como el trapecio, el cuadrado, el rectángulo, el arco, el triángulo. Entonces es como una psicología de la forma, una gestalt. Me imagino que hay artistas que prefieren otras relaciones de formas, éstas son las que se identifican con mi sensibilidad y de ellas salen otras relaciones. Allí



tengo el doble arco, la equis llena, éste que es el rectángulo con base arco, esta combinación que es el rectángulo con la eme doble arco adentro, el rectángulo horizontal, el trapecio que se convierte en eme, la cruz dentro del cuadrado.... Entonces eso da un juego de relaciones infinitas. Infinitas pero difíciles porque el resultado de la combinación de esas formas siempre, no sé, tengo la intención de que sea un resultado plástico, que exista un equilibrio dinámico en la relación de esas formas, o sea, no un equilibrio simétrico, sino un equilibrio asimétrico. Un equilibrio dinámico que tendría que ver un poco con la "divina proporción," es decir con la "sección de oro," pero con una "sección de oro" sentida, no la aprendida de los libros, sino con una "sección de oro" sentida, como una armonía constructiva interna.

Estas son una serie de obras que yo hice que fueron tallas sobre madera, entonces allí salen distintas relaciones de los mismos signos. Esta es una talla directa sobre madera, claro cada material tiene sus requisitos, por ejemplo trabajandolo tinta sobre papel hay una libertad gestual mucho mayor, en el grabado sobre madera con los instrumentos de taller madera hay una libertad relativa y la obra tiende a ser más constructiva.

También hay una relación de signos que las personas que se interesan en la semántica piensan que debe significar algo, no sé..., pero en todo caso no es algo deliberado, ni que tenga un significado literal, específico, sino que son signos que tienen su propia organicidad, y su significación surge de las relaciones entre ellos mismos. Obviamente que crean sonidos, por ejemplo esta eme con esta equis crea un sonido, la cruz

tiene un sonido, un sonido que está entre la equis y la te tal vez. Pero allí se sienten como fonemas, tiene sentido fonético y eso lo vine a descubrir después, porque hay muchas cosas en las que la obra ha antecedido a la reflexión sobre ella. A veces son los signos que aparecen dejando que el instinto corra, es decir dejando que las cosas sucedan en el cuadro, en la materia, en el material; pero luego uno se da cuenta que ello obedece a una especie de lógica misteriosa.

#### VEAMOS UN CUADERNO DE BOCETOS

...Esta es una serie que todavía no está terminada, se llama "la ventana", porque pensaba ser el mismo esquema, la misma proporción, lo que cambia es la situación interna de la obra por el color y por los sucesos, la gráfica, las cosas que vayan apareciendo allí. Yo pensaba hacer una serie de cuadros de éstos, por lo menos veinticinco y se llamaría la ventana y tendrían esta distribución, compositivamente: un rectángulo dentro de un cuadrado y una cruz dentro de ese rectángulo con los bordes de columna por fuera, todo monocromático con variantes. Entonces, tal vez la intención de esto, es la sorpresa de ver que ninguno de esos cuadros, a pesar de que es el mismo cuadro, como dibujo, como composición, es igual al otro, pueden ser veinticinco cuadros absolutamente distintos. Aquí escribí los textos: "Espacios para un vocabulario o la ventana. La ventana el único recurso, la única puerta para mirar hacia afuera, ¿hacia afuera, cuál afuera? no podemos salir, ni mirar afuera, sólo podemos mirar lo que ya tenemos dentro de los ojos". Bueno, tal vez eso sería el sentido de la ventana... Bueno, fijate este cuaderno fue empezado en el ochenta y cinco y no lo he terminado, porque hay diferentes cosas que tengo que hacer. Además este trabajo es artesanal y

tampoco uno puede decir: "todos los días voy..." no, no, hay veces en que tengo que hacer una pausa ¿no? y tengo que dejar el cuadro para el otro día o para el siguiente día, entonces tengo que volver a coger la dinámica del trabajo.

HOJEA EL CUADERNO Y LEE UN TEXTO MAS ADELANTE:

"¿Qué hay aquí de la realidad?, tal vez el color de las hojas caídas, el color de las cortezas de los árboles viejos, las paredes de bloques de concreto o ladrillo donde la humedad y el sol han dejado su huella, tal vez también hay algo de frutas y de tiempo, color de pájaros, de insecto y los signos de siempre."

-¿A que hora comienzas a trabajar?

-Bueno yo soy un trabajador vespertino, porque las mejores horas para mí son de las dos a las cinco y mediada la tarde. Siempre la mañana, no sé, hay como..., además yo no entro a pintar impunemente, tengo que tomar ambiente con en el espacio, me siento frente a la obra tengo un diálogo previo con ella y después empiezo a trabajar.

Mi sistema de trabajo antes era más reflexivo pensaba más en los resultados, ahora, posiblemente corro más riesgos ¿no?. Bueno, claro antes pensaba quizás, un poco, siempre, aunque no de una manera deliberada, pero si que la obra quedara muy bien, que la obra fuera perfecta, hoy en día me cuido menos de eso de la perfección y corro el riesgo de las imperfecciones, en eso he ganado. Y también creo en una especie iluminación, de repente viene la iluminación de un color, de un gesto, de un trazo, por eso he adquirido esa caligrafía orgánica, gestual

¿no?, donde el trazo vá. Hay dos trazos, el trazo prefijado, el trazo escrito, digamos con la sabiduría de la escritura y el trazo de impronto, el trazo del riesgo, el trazo del instinto, el trazo de lo que no ha sido ya preconcebido, sino sentido. No es totalmente gestual el cuadro, porque siempre me interesa, siempre quiero, siempre busco una organización interna del cuadro, una armonía, el equilibrio dinámico de la obra.

Entonces en el cuadro se reúnen lo caligráfico, lo gestual, lo organizado, lo geométrico, lo que podría ser la línea sensible. Bueno casi toda mi línea es sensible, por eso mi trabajo entra dentro de lo que yo puedo llamar el constructivismo sensible o la geometría orgánica, la geometría vital que se ha llamado la geometría sensible.

- Volviendo al hecho de que prefieres trabajar de tarde, ¿ello obedece al deseo de crear una atmósfera?

- Bueno, yo creo que sí. Una atmósfera que se va creando, porque yo empiezo a trabajar por la mañana y entonces hay una especie de dinámica, de ejercicio mental, espiritual, intelectual, orgánico, es decir lo que se llama ir entrando en calor, bueno ya en la tarde me siento como en una plenitud, y siento naturalmente que la obra avanza. Siempre tengo que conseguir que la obra avance y generalmente resultan las obras. Hay el caso como el de ese cuadro, que no es que yo sienta que..., creo que el cuadro dió su voz, su naturaleza, su intimidad, su personalidad, pero que tal vez lo que yo pretendía de él eran otras cosas, pero también uno pretende una cosa y el cuadro tiene su propia... Entonces, después, yo aprenderé a entender ese cuadro y a respetarlo.

Antes era mucho más omnipotente con las obras, porque las obras que no me gustaban muchas las rompía. Después con algunas tuve el buen sentido de ponerlas contra la pared y olvidarme de ellas y luego cuando las retomaba veía que no era así, que había algo en ellas. Hay un cuadro que tiene la Galería Nacional que se llama "Gran Desnudo Negro", bueno ese cuadro lo comencé a hacer yo en el año 1967, y lo dejé, fue un cuadro que se quedo allí, yo me dije este cuadro no lo puedo terminar, se quedará así. Era un inicio de un cuadro, pero en ese momento no pude terminarlo, entonces, lo terminé el año 78, o sea que tardé como once años, el año setenta y ocho lo terminé en un día y salió como una respiración, inmediatamente. Y así sucede. Ahora, generalmente asumo los riesgos y creo que está bien porque ahora quizá estoy en un momento de madurez, y ello implica asumir lo que se es, y lo que está bien y lo que tal vez uno piensa que no está bien, pero que también hace falta allí en ese cuadro, es el riesgo. Hay cosas que en el momento tal vez uno piense que no obedecen a los esquemas que uno tiene de la pintura, pero que establecen otros esquemas y otras formas de coherencia.

.....Cuántas formas hay en el mundo conocido de la sabiduría, bueno, el triángulo, el cuadrado y el círculo son las formas básicas, nadie puede inventar otro triángulo, es el triángulo, es eterno. Entonces no son muchas, y luego el trapecio y los polígonos y en el espacio tridimensional los poliedros, pero no son muchas ¿no?. Y cuántas líneas hay para la pintura, no hay si no dos, la recta y la curva, no hay más líneas. Así que es imposible, está por encima de la inteligencia humana, alguien que pueda inventar, o preveer, o intuir, o hacer, realizar, una línea que no sea ni recta ni curva, absolutamente imposible.

Así que no hay más que una variedad combinaciones, de formas y líneas. Quieres algo más monotonó que la figura humana: cabeza, tronco y extremidades, eso es todo. Entonces por eso el arte abstracto abrió una gran libertad para el pintor, porque borró esos esquemas de la lógica visual, estableció otras lógicas, entonces a través de eso el artista se sentía en libertad de invertir los terminos.

- ¿A qué se debe hoy en día la tendencia de los jóvenes pintores hacia la pintura figurativa, esa vuelta a lo figurativo?

- Bueno eso puede que sea una especie de reacción. Eso puede tener dos vertiente de explicaciones no te olvides que de alguna manera los jóvenes son susceptibles a la orientación o a la direcciones que imponga la crítica y que imponen los medios de comunicación culturales, es posible que sea una forma de reaccionar de una manera instintiva contra lo que ha sido el predominio de la pintura y el arte abstracto en Venezuela y del cinetismo. Se decía que Vzla era un país de arte cinético, cosa que no es verdad, porque siempre ha habido aquí pintura figurativa y pintura no cinética, pero en cuanto a la divulgación siempre existió la idea de que Vzla era un país de arte cinético, por lo que es posible que los jóvenes quieran romper con ese patrón y no sólo romper con el arte cinético sino también con el arte abstracto; están reencontrando la pintura figurativa.

Pero el hecho de la pintura abstracta es un hecho muy rico, que incluso yo no se si aquí se terminó de asumir en profundidad. Porque el arte abstrato geométrico que aquí lo comienzan hacer los disidentes, en los años 50, cuando un grupo de artistas jóvenes para entonces, se van a París y encuentran el arte abstracto, se sienten deslumbrados por él y lo

traen a Vzla. Pero realmente fue muy fugaz el período de la pintura abstracta venezolana porque todos ellos pasaron a la arquitectura, a lo que llaman la integración arquitectónica impuesta por el arquitecto Carlos Raul Villanueva, y hoy en día los más notables y los más representativos incluso a nivel de ideas del arte abstracto, virtualmente están haciendo algo así como una especie de arquitectura artística o de ingeniería artística, por no decir decoraciones ambientales, pero que ya no es la pintura. O sea que el período de la pintura abstracta fue muy fugaz en Vzla y los jóvenes realmente, bueno, llegará el momento en que se vuelvan a interesar.

También el expresionismo, las corrientes que vienen de Europa y de la trasvanguardia que es una escuela que viene de Nueva York, que ha ejercido desde el Pop-Art una gran influencia sobre América Latina, uno de los movimientos que más influencia ha tenido en A.L. es el Pop-Art, antes de eso en las generaciones anteriores lo tuvo el impresionismo que duró casi hasta los años 30, pero el Pop-Art ha tenido una influencia masiva en A. L. Incluso en los países llamados socialistas, como por ejemplo Cuba, en un momento dado el arte era el arte Pop, lo único que en vez de ser el retrato de Kennedy o de Marilyn Monroe, era el de Castro o el del Ché Guevara, lo que cambiaba era la iconografía, pero los procedimientos eran exactamente los mismos.

Ahora lo importante, hablando de los jóvenes, es que hagan lo que sienten necesidad de hacer, no imponerse que si deben hacer..., no pueden haber soluciones artificiales, todas tienen que obedecer a un proceso orgánico, natural, no por mucho madrugar amanece más temprano. Por

ejemplo si el arte joven a derivado hacia lo figurativo, me imagino que en el fondo de eso debe de haber una verdad, o sea que se siente una necesidad figurativa, y yo creo que de cierta manera es así porque de la figuración se pasa a la abstracción que es un paso más evolucionado del arte.

Por otro lado yo pienso que con los niveles que han alcanzado los distintos medios de comunicación visual , como el cine y la fotografía, la iconografía pictórica para narrar cosas ya no tiene sentido. Pero eso son problemas que cada artista tendrá que irlos dilucidando en su propia interioridad.

Ahora, yo creo que muchos jóvenes no se plantean lo figurativo o lo abstracto, sino algo que está al margen de eso. Hay algunos que si se inscriben en alguna de estas áreas, pero hay otros que se plantean simplemente la pintura, donde de repente pueden haber elementos figurativos o no figurativos. En el momento cuando los disidentes fueron abstracto-geométricos si era algo ortodoxo, prohibido representar nada que pudiera parecerse a personas, animales o cosas, unicamente formas que no fueran anecdóticas ni narrativas. Hoy en dia creo que no se lo plantean así.

Yo, por ejemplo en mi circunstancia personal, no pienso que sea un artista abstracto en el sentido ortodoxo como lo eran, digamos Mondrian o Malevich o los pintores geométricos puros, yo introduzco signos, ¿es abstracta la letra? bueno la letra existe como letra y como forma, ¿es abstracto el triángulo?, bueno no sé, en mi pintura hay gente que siente



una presencia figurativa, porque los símbolos se hacen parte del mundo, hay algo que no se sabe que es pero que de repente es una presencia que puede ser figurativa, en el sentido de relación con la realidad, con atmósferas, con puertas, con situaciones, con interiores, con cortezas de árboles. Todo ésto sin que yo me lo haya propuesto así, porque sólo he pensado en mi atmósfera cromática y en la relación de los símbolos y de los signos que yo he seleccionado dentro de una atmósfera pictórica que les corresponde y con unos colores que son los que les corresponden y que yo también he seleccionado. En ese sentido creo que la pintura está todavía en un redescubrimiento, sería interesante que hubiera un replanteamiento del arte abstracto. Ahora, en cuanto a definiciones tengo mucha más fe en el arte abstracto, porque veo que proporciona mucha más libertad al artista, por ejemplo lo libera de la anécdota, no tiene porque narrar cosas, ni sociales, ni políticas, ni afectivas. La fuerza de la imagen está en ella misma.

- Per si apartas todos estos contenidos, entonces ¿qué queda?, ¿qué quieres comunicar? ¿como te relacionas con el espectador?

- Tal vez yo no he tenido nunca el sentido anecdótico de la pintura. Cuando yo hacía pintura figurativa nunca fue anecdótica. Mi pintura figurativa..., apartando lo que hice en la escuela de artes plásticas que eran estudios, generalmente desnudos, figuras de estudio donde la figura en sí misma tenía una consistencia plástica, pero no era una narración plástica. Tal vez tampoco tuve la oportunidad de hacerlo, porque a mi me interesó mucho el mural por el año 46, creía mucho en la pintura épica, pero no tuve oportunidad de hacerlo en aquel momento y es algo que quedo así. Después de eso la pintura en mí se fue haciendo, digamos tal vez,

más íntima, más simbólica, más ensimismada y mi época figurativa, del realismo mágico, fueron personajes como Cúpira. Cúpira era la presencia de una atmósfera, de un clima, de una región y de un tipo étnico que se dió allí, pero es un personaje único, ese personaje no estaba narrando nada, ese personaje está allí y allí hay un clima, una región, y allí se sienten olores, percepciones, la noche, el mundo, los peces, el color, las frutas, puede haber sabores también, es un cuadro donde hay un poco la presencia simultanea de los sentidos, algo de lo que exigía un poco Rimbaud. Pero no eran cuadros donde se representaba por ejemplo un baile de tambores, no, no, eso nunca me ha interesado, yo he respetado mucho la pintura como un vocabulario suficiente para producir una intensidad, una intensidad, eso es lo que yo busco. Una intensidad de comunicación, ¿qué quiero yo comunicar? una intensidad, ¿intensidad de qué? bueno de una sensación, de una intuición y de una percepción interior, entonces es exteriorizar lo interior. ¿De qué manera eso le puede interesar a la gente? bueno, ese es el riesgo que uno..., pero además no puedo dejar de hacerlo, eso sería la respuesta, si eso le interesa a la gente, me hace muy feliz, pero si no le interesa, tengo que seguir haciendolo porque....Pero parece que sí (le interesa), porque entonces la gente siente..., hay una comunicación que se establece. ¿Qué es lo que se comunica? yo creo que es una intensidad y una verdad, yo creo que se percibe que hay una verdad, porque yo creo como algunos me han dicho, que en mi pintura no hay trucos, no hay posibilidad de engaño, las cosas están allí. La pintura vale por la pintura misma.

La pintura es un hecho individual, pero es también un hecho colectivo, porque el artista es la sublimación del sentimiento creativo de

la colectividad. Lo mío es de todos, a través de lo que yo llamo el ombligo inevitable, la huella adánica, tenemos la memoria colectiva de las cosas. El artista realmente no es él, es muchos.

- ¿Entonces desde tu perspectiva el artista si está íntimamente ligado a una colectividad?

Así no lo quiera, uno podría proponerselo como un acto supremo, estar desligado de cualquier forma de colectividad, de gregarismo y es imposible, a menos que se viva en la nada, aislado. Es como la realidad, yo creo que es algo de genialidad suprema estar absolutamente al margen de la realidad, es imposible, porque estamos inmersos en ella. Es como si uno dijera yo renuncio al aire, no puedes el aire te envuelve. Esas son cosas obvias. Es como por ejemplo, yo nunca digo que soy un artista latinoamericano ni que estoy haciendo pintura latinoamericana, ¿Por qué?, porque eso es hacer una profesión de ser latinoamericano, una vitrina, una pantalla y entonces es como convertirme en una especie de artesano específico de lo latinoamericano y eso me limita. Otra cosa es que uno es latinoamericano porque no hay forma de ser distinto, a lo mejor ser latinoamericano no es una virtud sino una fatalidad. Vamos a suponer que yo dijera que no soy latinoamericano, bueno y qué, si sí lo soy, así no quiera.

Arlette Machado en su entrevista me hizo una pregunta, "bueno tu estás considerado entre los artistas intelectuales, serenos, lúcidos..." Y le digo bueno yo amo eso, amo la claridad, la organización, tal vez porque no lo soy, entonces por eso amo esas cosas, uno a veces ama las cosas que uno no es y que uno quisiera ser. Entonces, qué sentido tiene que yo me

proclame: soy un artista latinoamericano, pertenezco a América Latina. No, mejor es no decirlo, si algo de eso hay se siente en la obra, es mejor que se sienta en la obra y no que yo lo diga. Entonces ya traigo a las gente por las orejas y: mire ésto es latinoamericano, no, así me estoy encasillando. En mi obra, claro que sí, porque eso obedece a vivencias muy individuales pero eso se proyecta en un sentido universal, obviamente que yo no soy un pintor danés, ni alemán.

Y si a ver vamos, yo no creo que el expresionismo sea una forma de arte que corresponda a la sensibilidad latinoamericana, yo creo que el latinoamericano no es expresionista, ni es tampoco surrealista, en el sentido del surrealismo francés. Fijate que más bien el arte latinoamericano, entendiendo por latinoamericano el arte precolombino, era geométrico, había una organización casi orgánica. Los más geométricos los aztecas, los mayas y los incas, donde las construcciones son perfectamente geométricas, porque la formas geométricas establecen una defensa ante la agresividad y la incertidumbre de la naturaleza. Por eso yo creo que los pueblos más expresionistas son los germánicos y quizá, también los españoles, pero yo no creo en ese empeño de que el arte expresionista sea un arte latinoamericano, no lo siento así. Yo pienso que la América Latina lo más importante que ha dado en arte es el realismo mágico, que no es el expresionismo ni es el surrealismo, es un arte orgánico, es un sentimiento, es una presencia. Y yo personalmente siento el arte como una presencia, no como algo abstracto ni figurativo, sino como presencias. Presencias que no son representativas de la naturaleza, ni de la realidad visible, pero que son presencias tan tágibles y tan reales como estas otras.

La gente se crea mitos, entonces piensa que el expresionismo es el arte de A.L., no, lo que pasa es que la gente tiende a ajustar el arte a las ideologías y tiende a ajustar la realidad a las ideologías, sobre todo el latinoamericano que todavía no ha tomado conciencia de la realidad. Y la realidad no puede ajustarse a las ideologías, es como el organismo, que por mas que uno quiera hacerse una escafandra donde uno logre la estilización que uno quiere para su cuerpo, llega un momento que el cuerpo se revela, y así es la realidad. El error de las ideologías es que pretenden adaptar la realidad de la naturaleza de las cosas a las rigideces de un esquema ideológico y racional. Y tal vez uno no es lo que cree ser, sino lo que es de verdad, y ¿qué es lo que uno es de verdad?, bueno..., no hay que explicárselo con un discurso sino sentirlo, y si es posible tratar de modificarse en un sentido diferente y positivo, por eso te he dicho que yo no sé si ser latinoamericano en todos los sentidos que eso implica, asumiendo toda la divagación, toda la ambigüedad, toda la desorganización, toda la indisciplina, toda la irresponsabilidad -y este discurso me lo estoy dedicando a mi mismo también- sea una virtud.

La verdad del arte, es que refleje lo que uno es en propiedad, en profundidad. Que refleje la propia autenticidad y sinceridad.

- He notado que dentro de los jóvenes hay una tendencia a reivindicar la individualidad, en contra de lo que es el arte masivo, el arte tecnológico, y siento que tu estás dentro de esa tendencia.....

- Bueno, en eso hay una coincidencia perfecta, por eso yo me siento un artista joven, no es que yo pretenda hacer demagogia juvenil, ni tener una edad física que no tengo, sino que eso es un hecho que es así,

que responde no sólo a una reflexión, sino a una naturaleza, la reivindicación de la individualidad, además de que yo siempre he sustentado la individualidad, siempre ha sido uno de mis valores y ahora lo siento con mucha más profundidad. Y sí siento que en los sectores juveniles hay gente que trata de reivindicar la individualidad y hasta la soledad como procedimiento, en ese sentido hay una coincidencia total, más tal vez con estos sectores, que con los de mi propia generación, o de otras, que han pensado mucho más, por razones muy altruistas, en el gregarismo y en el colectivismo a toda costa. Yo no creo que deba ser así, sobre todo en el caso de la pintura, en el arte plástico, hay artes que necesariamente son colectivas, como el teatro y sin embargo, creo que son más bien de equipo, sin embargo creo que en ellas se expresan individualidades muy precisas.

En ese sentido yo me siento un artista joven y además mi pintura la asumo de una manera muy desinhibida, o sea que hay coincidencia entre algunos sectores jóvenes y lo que yo estoy haciendo.

Otra cosa que yo veo, que no es culpa de los jóvenes, sino de los sectores que manipulan o que dirigen la cultura a través de los medios, es ese propósito deliberado o no deliberado de imponer el arte siempre como vanguardia y como novedad, eso es muy peligroso y me di cuenta ahora en el ultimo salón de la bienal, casi todos los comunicadores, coinciden en que no hay nada nuevo, pero entonces, se trata acaso de una búsqueda cada dos años, o cada año de algo totalmente nuevo, de algo que revolucione totalmente la pintura, que imponga algo no visto, eso es monstruoso, eso puede llevar a la gente al ... suicidio, o a un onanismo artístico, de estar

produciendo y produciendo artificialmente imágenes, ¿por qué?, porque quienes dicen eso no tiene una sensibilidad de la reflexión ni del silencio, ni de la paciencia, sino del espectáculo y la superficialidad. Lo que quieren es emociones fuertes, y cada día más fuertes y cada día más fuertes.

Leí un día de éstos a un artista joven, no voy a decir quien es, que decía que él lo que trataba de evitar era el aburrimiento y que quien se detenía mucho en un propósito entonces ese era aburrido, a mi me pareció realmente..., bueno, una ligereza de la relativa edad, pero no es así, si nos detenemos a pensar en artistas como Joseph Albers que estuvo casi toda la vida haciendo cuadrados, o como Morandi que casi toda su pintura eran botellas y potes o como Mondrian que su pintura eran rectángulos. Aquí hemos tenido pocos casos de disciplinas de temas y es justamente tal vez lo que nos hace falta, detenernos un poco en la reflexión y en la meditación. Los artistas entonces no tratan de hacer una reflexión, ni detenerse a pensar y a sentir sobre su propia obra en silencio y con paciencia, y olvidándose del prestigio y del nombre y de todo los beneficios que eso deriva, y entonces a lo que se dedican es a inventar novedades. ¿Qué cosas pueden llamar más la atención de los críticos y del público?, y entonces trabajan para una crítica que lo que exige son novedades y sensaciones cada vez más inesperadas y eso puede dañar al artista joven, porque un artista maduro que no tenga conciencia de esto, bueno está perdido. Pero un artista joven, digamos que es un ser más inocente y más propenso a las confusiones, si se le exige a cada momento algo que no se parezca a nada de lo que se ha hecho, sino que plantee algo absolutamente inédito, se lo está forzando a una situación extrema que

puede conducirlo a su aniquilación, porque no ha tenido tiempo de asumir una verdad. No se trata de repetir esquemas, claro que no, pues estoy refiriendome a la gente de talento, y la gente que tiene talento acaba por dar algo, claro donde no hay nada, nada puede salir, donde hay algo, algo sale. Y el talento siempre se presiente, pero si se le somete a esa exigencia permanente de novedad.... A mi me parece alarmante, quiza el salón no sea una maravilla, pero lo que veo de positivo es que hay mucha gente que está retomando el oficio de la pintura, y eso es necesario, porque el arte también es una artesanía, y sí tu no dominas los instrumentos no puedes ser un cineasta, ni puedes ser un músico, y para eso hace falta una reflexión sobre el sonido, una reflexión sobre la imagen, eso es imprescindible, o sea que se le está haciendo mucho daño a los jovenes. Hay que dejarlos tranquilos, siempre saldrá algo nuevo, alguien lo hará, pero ese sentimiento de que soy yo el que tiene que hacerlo, es la "vedette", la "prima donna"...

Hay que dejar que las cosas sucedan, todos los mundos no son iguales, y por qué razón el mundo de Picasso, con su pretendida invención permanente, es superior al mundo de Giorgio Morandi, puede ser muy discutible, porque además no se inventa siempre, Picasso inventó algunos años y algunas obras pero no estuvo siempre en eso, después lo que hizo fueron reencuentros de lo que él mismo había hecho y del arte griego que fue su eterno reencuentro, su eterno retorno, pero que si Picasso se muere después de haber hecho "Las señoritas de Avignon" y la pintura cubista hasta 1914, fuera tan genial como lo es ahora, aun prescindiendo de "Guernica". Y Morandi con su tema de las botellas es un universo tan válido como el de Picasso.



-Actualmente resulta sumamente difícil contar con un espacio de ocio creativo ante el pragmatismo constante de la vida, ¿Tu cuentas con ese espacio, para esos momentos de reflexión?

-Lo he conquistado, siempre quise tenerlo, pero no era posible, porque mi circunstancia personal me obligó a tener que trabajar, pero me gané ese derecho, desde el momento en que me dediqué absolutamente a mi trabajo y a tener el privilegio de esos momentos de ocio creativo, porque también es una especie de conducta artificial, que nos ha impuesto un poco también la cultura occidental, a la cual yo pertenezco y amo, que es la de ser útil siempre, el no estar ocioso nunca, pero de repente hay ocios que no son tales, por ejemplo hay días en que yo digo voy a dedicarme al ocio, ¿Qué es el ocio?, bueno no hacer nada, no hacer nada, pero hacer algo que yo quiera, por ejemplo leer, cosa que para un pintor es un lujo, porque lo de uno es una artesanía, es hacer cuadros, tiempo que uno le quita a los cuadros por leer piensa uno que es inútil, o simplemente pensar o no pensar en nada y de repente que vengan las cosas, entonces es algo que yo he conquistado y yo creo que eso el algo que para un artista es invaluable. Un artista no tiene que estar siempre en ese pragmatismo de estar haciendo cosas útiles, de repente hay un espacio de tiempo que es útil en otro sentido, es útil para dejar que el espíritu tenga esos momentos de reposo activo. Por eso yo insisto en los derechos de la individualidad, en el respeto a la persona como individuo.

Yo creo en el Nirvana, el Nirvana entiendo es una forma de la paz suprema, un estado de felicidad y de paz y de plenitud sin hacer nada, a mi me parece eso estupendo, sin sentirme obligado a hacer nada y olvidarme de todas las pretensiones prácticas y de todas las angustias por no tener

ésto o aquello. Un estado de espacialidad interior donde simplemente se existe, se es, y entonces en ese estado hay una gran intensidad y una gran saturación, una plenitud de cosas, es como un éxtasis, entonces eso para mi es una cuestión suprema, pero la mentalidad que prevalece no entiende eso, porque nadie entiende la felicidad sin hacer nada, entonces siempre hay que estar en actividad o para ser feliz, no se entiende la plenitud, la gente se aburre, es la cultura del cambio, eso es una inmadurez.

Hay gente que se aburre estando sólo, bueno el diálogo hace falta también, pero hay gente que se aburre de todo, pero el sentido del arte no es el de aburrir, ni tampoco tiene porque ser un placer, es una intensidad de la percepción y eso va siempre con uno y lo acompaña.

- ¿Como respondes tú al problema ético del arte, en cuanto a la responsabilidad social?

- Bueno, actualmente yo ya no tengo ninguna angustia, porque interiormente yo resolví esa situación de esta manera: yo tengo que hacer mi obra, porque es necesario que la haga, es necesario para mi país, lo mas que yo puedo hacer por mi país es hacer mi obra como yo la siento, esa es la única manera de yo ser útil. Entonces, esta cuestión no me produce ninguna mala conciencia, yo tengo que hacer mi trabajo lo mejor que pueda. Ahora, claro que hay gente que está en situación de extrema necesidad, ¿es mi culpa o no es mi culpa? el sentimiento cristiano me dice que yo soy culpable, porque la civilización judeo-cristiana es una civilización de la culpa, entonces yo soy culpable desde que nací y además si tu tienes alguna responsabilidad intelectual te sientes culpable, te sientes responsable. Ahora bien, ¿cómo responde uno a eso? ¿cómo hacer

yo para resolver esa situación de injusticia a través de la pintura?, bueno, la pintura no es para eso. Hay gente que Dios le puso el dedo en la frente para que hiciera ciertas cosas y si no las hace se asfixia, se muere, se ahoga, ahora adaptar su obra a..., bueno esa es otra cosa, lo que pasa es que se ha confundido el destino del artista con el de los reivindicadores sociales, hoy en día se confunde la cuestión ética del arte con la cuestión social y ese es un drama que se tiene en el arte.

## ANEXO 4. RECORTES DE PRENSA RELACIONADOS CON LA ULTIMA EXPOSICION DE MQC: PLANOS DE ACCION / GEOMETRIA VIVA

enero de 1988 EL DIARIO DE CARACAS

ARTE-ESPECTACULOS

Desde el domingo en Arte Hoy se puede ver una exposición de obras valiosas e individuales

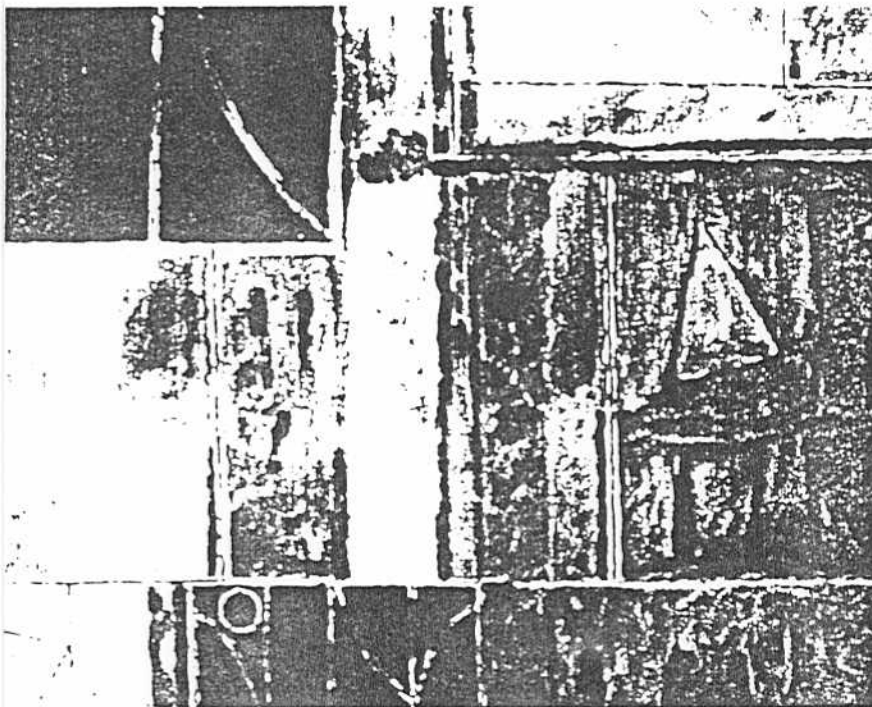
### Quintana Castillo muestra su geometría

Manuel Quintana Castillo presenta sus recientes trabajos donde las estructuras vuelven a emerger bajo un nuevo concepto de color y un dinámico trazado en las líneas.

"Planos de Acción Geometría viva" es el título de esta colección que gramaticalmente recoge con gran exactitud la realidad de cada uno de los lienzos. En cada línea está presente la vitalidad. Es un trabajo pictográfico que se aleja de la rigidez de las líneas rectas y de la perfección de los círculos.

Esta muestra organizada por la Galería Arte Hoy, recoge la vitalidad de un artista que aprovecha su experiencia y su conocimiento para hacer una investigación profunda del color y las formas, tratando de llevarlas a casi una tercera dimensión. Prosigue una búsqueda de lo nuevo sin dejarse llevar por la atracción seductora de la novedad. Sus nuevos caminos son seguros y abren nuevas vías a su arte.

No es un pintor que se suscribe a una localidad. Su trabajo no se excluye a una latinoamericanidad, sin embargo esas raíces las uni-



Manuel Quintana Castillo: una muestra de geometría individual que es esperada con ansiedad.

versaliza dándoles una nueva fuerza y una proyección de mayor validez. Manuel Quintana Castillo ocupa un lugar importante en el medio artístico latinoamericano. Quintana Castillo se expresó así de su trabajo: "Desde hace más de diez años estoy involucrado en

la exploración de un vocabulario de signos y organizaciones geométricas con la intención de encontrar un sistema particular, un sistema coherente y al mismo tiempo libre y abierto. Un sistema transitivo y subjetivo. Un sistema de relaciones entre determinado sig-

no, figuras y emblemas capaz de prolongarse al infinito, donde cada obra sea semejante y distinta al alud que la precede, y también generativa de la obra que sigue. No sé si lo he logrado y tal vez me falta mucho para conseguirlo. Tal vez nunca lo consiga, pero esa

ha sido mi intención, mi obsesión".

En la muestra de Quintana Castillo se podrá apreciar una serie de serigrafías y cajas pictográficas totalizando así 40 obras interesantes que muestran al público esta obsesión de la que Quintana Castillo habla con frecuencia.

Este domingo en horas de la mañana la Galería Arte Hoy anuncia la apertura de la exposición de Quintana Castillo, y en los principales círculos culturales de la capital reina gran animación por ver los trabajos más recientes de quien es una de las más destacadas figuras de las artes plásticas de Venezuela.

La muestra de Quintana Castillo permanecerá abierta al público hasta el trece de marzo, y Arte Hoy está invitando al público para que presencie esta muestra que garantiza además una novedad en el estilo de Manuel Quintana Castillo. "Planos de Acción, Geometría Viva" marca la pauta inicial de esta temporada de exposiciones en la Galería Arte Hoy.

La cita para este domingo es a las 10 a.m. en la avenida El Empalme, de la urbanización El Bosque.

## Lección de pintura

El Nacional / Caracas 27-3-88 Papel literario

JUAN CARLOS PALENZUELA

Marchando a contracorriente en medio de ismos y modas, Manuel Quintana Castillo, insistente y solitario, ha creado un inteligente (gozoso en medio del rigor) y particular lenguaje plástico: Planos de Acción-Geometría Viva.

Después de varios años sin ver la pintura de Quintana Castillo, me sorprendió muy positivamente su actual exposición. El artista sintetiza para recrear y señalar nuevas direcciones pictóricas a partir de las pautas del cubismo, del abstraccionismo y el informalismo. Al recorrer su exposición se puede sentir por momentos tales huellas, pero las mismas están intervenidas, replanteadas, siendo el resultado una serie de imágenes que tienen su propia dinámica, su propia razón de ser, significantes y destino en nuestras artes plásticas.

A modo de referencia, el artista exhibe su tela mural "Amazonia". El estudio de la misma y su relación con el resto de las obras de la exposición, permite comprender

el desarrollo de su pintura en estos últimos años. Espacios, planos, símbolos, líneas, color, trazo, se extienden, ahondan, concluyen, resurgen, de una tela a otra. Ciertas obras son de acento "figurativo" (es un decir); su simbología es precisa y domina lo estrictamente plástico. Entonces la pintura ocupaba parcelas monocromas. Luego va surgiendo el color, las líneas que también son trazos, ritmos y toda una serie de signos gráficos, gestuales, pictóricos y alfabéticos, con los que el artista alcanza un máximo dominio de recursos, tema y oficio en esta exposición.

Hay una cantidad de obras en pequeños formatos (cuyo marco-caja es igualmente parte integral de la obra) que recuerda mucho a los códigos de Paul Klee. Posiblemente son estudios preliminares. La relación del lápiz o el pequeño pincel con estas telas es otra. Obras intimistas y de cuidado en los detalles sin duda. Sin embargo, prefiera la obra en grandes dimensiones, donde se aprecia la enorme riqueza plástica y conceptual de esta etapa

de Quintana Castillo.

Partiendo de un orden geométrico muy libre, el artista busca relaciones entre planos, contenidos y materia. Lo geométrico armoniza con signos y señales como indicativo de asociaciones e ideas al infinito. Cada lector espectador encontrará su posibilidad de interpretación, pues ello lo permite la obra. Seguidamente el color, abundante, en estallido, marcando el discurrir de una composición no premeditada, que es al mismo tiempo un elemento de unidad plástica y de difuminación de la imagen. Así, el resultado es una onírica referencia de lo real o del punto de partida.

De los pintores venezolanos, Quintana Castillo es, como Alejandro Otero, creador de una pintura y un pensamiento profuso, que vive ahora su plena madurez. Su actual exposición (sin alharaca publicitaria) debe verse y meditararse con atención, pues es una sentida lección de pintura en la que el conocimiento y el decir no se volverá a repetir quién sabe hasta cuándo.

Manuel Quintana Castillo

# La geometría es inevitable



Quintana Castillo, una geometría que no excluya la sensibilidad

Después de tres años de silencio, el artista inaugura hoy en la galería Arte-Hoy una muestra de 30 obras que dan cuenta de su búsqueda de "una geometría individual"

MARITZA JIMENEZ  
Foto: LUIGI SCOTTO

Después de pasado el auge del arte abstracto y geométrico, que dominó el panorama internacional desde los años 50, fueron muchos los artistas que sintieron removidas las bases de su trabajo, y tornaron nuevamente a los rumbos de la figuración. Larga había sido la polémica, la batalla que los figurativos parecieron haber ganado.

Pocos fueron los que se mantuvieron fieles a la abstracción. Pero Manuel Quintana Castillo, sin lugar a dudas, fue uno de ellos. "Desde hace más de diez años estoy involucrado en la exploración de un vocabulario de signos y organizaciones geométricas, con la intención de encontrar

un «sistema» particular, coherente, y al mismo tiempo libre y abierto, sin códigos inalterables ni leyes estrictas".

—Usted hizo figuración en sus comienzos: aquella "Tejedora de nubes", de tan líricos contenidos, por ejemplo ¿Por qué dejó la figuración?

—Sí, es verdad. Aunque el lenguaje geométrico es una constante, mi pintura juvenil fue figurativa, mi "Tejedora de nubes", la "Vendedora de globos", o "Cúpula", el cuadro con el que recibí el premio "Henrique Otero Vizcarrondo" en 1955, con el que prácticamente nació de manera oficial en la pintura. Era una figuración que se inscribía dentro de lo que se puede llamar el realismo mágico, que en aquellos años tenía un gran impulso en los trabajos de Carpentier. Sin embargo, había en ellos un sentimiento de organización geométrica, y las cosas se dejan sin uno proponérselo. De pronto, predominó ese sentimiento de la forma y el color, y hoy creo que puede haber tanta pasión y tanta humanidad en ciertas estructuras fundamentales de la plástica, incluyendo el triángulo, el círculo o el cuadrado, no estructuras eternas, sino como algo que

está también en la estructura básica del ser humano. La geometría es tan inevitable para las artes plásticas, como la gramática o el lenguaje para la literatura".

En este aspecto, Quintana Castillo se considera fuera del conflicto figuración—abstracción. "Eso no es lo que me preocupa —afirma—, a través de estas experiencias que he tenido desde hace más de diez años, he llegado a seleccionar, de una manera sensible, ciertos signos, letras, emblemas, de connotación geométrica, que responden a una interpretación no literal de nuevos significados, tendientes, mediante ciertas formas de organización, a producir una intensidad cíclica, de otro nivel. No tanto a nivel fenoménico, en cuanto a la visualidad de fenómenos exteriores, sino a nivel interior. Creo en el cuadro como un diálogo singular, donde una pintura sea algo que cada día pueda repetirse y sin embargo ser distinto, como un acto de amor".

En ese "sentimiento geométrico", dice Quintana, se encuentra su diferencia con el resto de los artistas abstractos ortodoxos. "Yo siento la geometría de un modo distinto, no en el sentido de la geometría llevada a la arquitectura, sino una geometría

tría individual, subjetiva, sensible".

Es lo que Manuel Quintana Castillo llama una "geometría individual". En eso, dice, se diferencia del resto de los artistas geométricos o abstractos ortodoxos.

—Para mí, lo fundamental como artista es llegar al sentimiento de los signos o las motivaciones que me correspondan, de una manera subjetiva. Esto implicaría una elección, pero no determinada por un acto racional, sino una elección que viene por motivos no tan explicables por vías directas: en el proceso de la creación, es importante saber renunciar al mismo tiempo que se conquista algo. Toda elección significa necesariamente una renuncia.

Son diez años en búsqueda de un lenguaje de signos y organizaciones geométricas. De un sistema particular en ese lenguaje. De una geometría individual, que no excluya el sentimiento.

Los resultados los muestra a partir de hoy, en 30 trabajos, acrílicos, tinta, caseína, que inaugura en la galería Arte—Hoy, donde hace tres años expuso su última individual.

Dirección: Av. El Empalme, urbanización El Bosque.

# Quintana Castillo o la geometría de un misterio

La Galería Arte Hoy inauguró la exposición de este pintor venezolano que lleva varios años reflexionando sobre la creación de un sistema, ligado a sus propuestas, pero que renuevan su antigua geometría

Montserrat Filloil

La luz rasga, rompe y se estrella con las pinturas de Quintana Castillo en el taller de El Valle. Las obras se proyectan en el espacio en esa suerte de departamento-museo y hablan de un límite de paletas y pinceles en etapas pasadas del artista. La tierra dormida con sus mitos descansa en las esquinas, un mundo de catedrales medievales suspira en un retablo que Victor Hugo quizás hubiera ansiado tener y las escrituras antiguas, disimuladas entre los trazos, obedecen a una geometría más reciente que está presente en su exposición de la Galería Arte Hoy.

Todo lo que distraiga al pintor de su trabajo le parece una pérdida de tiempo. Hoy todavía sueña y se obsesiona con la línea. "Creo que fue un sueño apasionado... Ese sólo tema vale para varios años de trabajo. Si otra vez tuviera 20 años me entregaría a estudiar todas las posibilidades de la línea. En el sentido que para el pintor sólo existen la recta y la curva. Imaginar una línea distinta a ellas es algo que está fuera del alcance de la inteligencia humana y sólo Dios es capaz de hacerlo". El arte para Quintana es un acto de amor que puede repetirse y ser distinto... "También decir que sólo podemos ver lo que ya tenemos dentro de los ojos".

El pintor tuvo amigos en el grupo de El Techo de la Ballena pero sus planteamientos estéticos no se correspondían, pues la cercanía de los miembros con el surrealismo y el dadaísmo no hicieron eco en Quintana Castillo. "Yo no puedo decir que fui un surrealista. En esa época estuve involucrado sin saber con el realismo mágico. Y aunque en esa época Alejo Carpentier estaba en Venezuela y había descubierto la selva. Creo que no le concedió mucha importancia al movimiento que trabajaba en realismo mágico en el país. Artistas que estuvieron vinculados al Taller Libre de Arte como Abreu, Vigas y Sánchez. Siempre he sido fiel al sentimiento mágico de la pintura y de asumir el misterio en sentido positivo. Esta es la gran diferencia entre el surrealismo y el realismo mágico, pues mientras el primero plantea una realidad negativa, el segundo se afirma a la vida. Aunque no cuestiono la efectividad del surrealismo... Nunca quise vincularme a alguien soy, más bien de temperamento solitario".

El arte para Quintana implica una actitud de ensimismamiento, como una forma objetiva de la subjetividad. En sus obras se percibe esta sensación de introspección, de exploración de una frontera que trasciende y se ensancha de un cuadro a otro, estando así sus pinturas ligadas entre sí. "Si hay alguna geometría en mis pinturas, he tomado posesión de ella para borrarla y volverla a hacer... El sentimiento geométrico debe ser sólo eso, no conceptualización estricta, ni un destino ornamental, tecnológico y arquitectónico, que es el punto donde la han llevado los constructivistas ortodoxos posteriores a Mondrian". La interpretación de Quintana responde más bien a un marco de cualidades y significaciones individuales e incluso mágicas como lo han sido en los diagramas de los ocultistas o en las letras de la cábala

(Continúa en la Pág. 12)

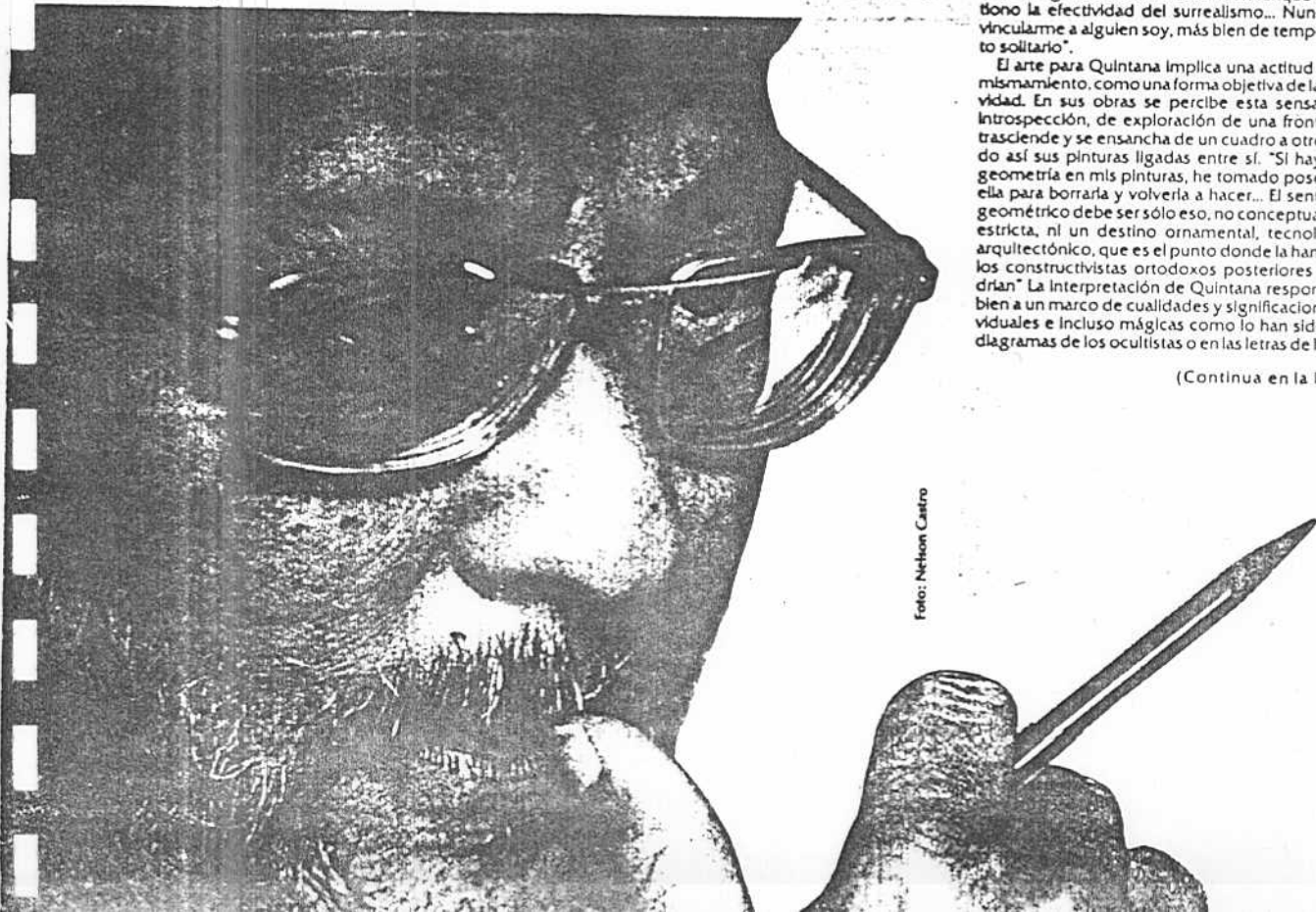


Foto: Nelson Castro

(Viene de la Pág. 11)

## Quintana Castillo...

o petroglifos... Hay signos y señales geométricas que pueden estar dotados de una fuerza positiva. Yo creo en eso". El constructivismo para el artista es una manera de poner orden en las cosas, aunque a veces sea necesario quitarlas. "Me siento más próximo al constructivismo. La geometría es una construcción. Una construcción de un misterio".

### *Lo oculto bajo el lienzo*

Quintana Castillo ha estado más cercano a los círculos literarios que a los de pintores y también participó en el grupo Sardo. Actualmente poetas como Eugenio Montejo se sienten de alguna manera afines al lenguaje plástico del pintor, si se puede hablar de paralelismos entre ambas disciplinas. En

sus inicios no representaba temas sino personajes absolutos como lo hizo con el cuadro de Cúpira (1954, con el cual ganó el premio Otero Vizcarrondo). Esta obra para el pintor resume el arquetipo de la tierra y "sin ser descriptiva tiene la estructura somática, la luz de luna, el magenta de frutas, rojos patilla, sensaciones de una memoria que tiene que ver con lo telúrico".

En los trabajos que desarrolla a partir de 1985 llenó algunos cuadernos con anotaciones y diseños para esclarecer el tema. Allí quedaron descifradas distintas propuestas buscando "un sistema de estructuras a través del equilibrio asimétrico. Según algunos principios de la sección de oro o de la divina proporción. Pero quise que mis experiencias nacieran de mis propias necesidades de pintor de ahora, de mi propio tiempo y con mi circunstancia a cuestas".

Al hablar sobre esta nueva dimensión de sus obras descubre un telón y ante los horizontes descubiertos está conmovido, porque por mucho que se esfuerza hay algo que no puede explicar, ni comprender del todo, entonces ante ellos hay una total rendición que raya en la religiosidad. "El drama del mundo contemporáneo es que no se da cuenta del misterio por su excesivo racionalismo en la búsqueda de una razón para todas las cosas", ha descartado esa posibilidad de maravillarse por el misterio, ligado para el pintor, a

una presencia y una fuerza que emana de algunos objetos. "Por eso creo que la obra de arte es una epifanía entendiendo que es la presencia de un misterio, el cual sin importar el nivel de preparación de una persona puede ser percibido a través de su sensibilidad... Todas las formas donde exista esa sabiduría de la creación son susceptibles al misterio".

Pero en esta afirmación el pintor no descarta las coincidencias porque cree en que cada quien tiene una disposición a aprehender ciertas formas culturales. Sin embargo, el destino utilitario que le han querido dar ciertos artistas a la obra de arte para de alguna manera ser "consumida", para el pintor esta pierde esa connotación tan importante de lo sagrado, que él está dispuesto a defender en su pintura a pesar de las demandas que tiene de galeristas y público que demanda con mayor frecuencia sus obras.

Hubo una época en que Quintana Castillo se ganó todos los premios, pero luego se abocó a otras preocupaciones que lo alejaron del mercado. "Estuve en los años 60 como un estudiante conociendo la obra de Cezanne, el cubismo, y el Impresionismo". Intentando asumir un vocabulario que ya encontró, y fluye sin hacer demasiado ruido. El estruendo está afuera en la avenida Intercomunal, en las pruebas que se hacen en la montaña de enfrente, Conejo Blanco, la cual encanta al pintor por su luz en las tardes y la capa vegetal que permanece, como un cielo cercado.

**Cultural**  
MAGAZINE

Coordinación: Montserrat Fillol  
Asesor: Antonio López Ortega  
Diseño: Morella Martínez  
Directora de Ediciones Especiales: Angela Orúa  
Fotos: Nelson Castro.



ELIZABETH ARAUJO / Fotos: SANDRA

Caracas vuelve a resplandecer. Atrás los forcejeos, la rutina del escritorio, la mirada obsesiva de los jefes, los escalofríos a la puerta del colegio, los rostros de los amigos disueltos en las colas. El domingo tiene vocación de felicidad, aun en urbes como ésta que insiste en dar la espalda a los días de fiestas, a esas únicas horas para el reencuentro. Asediada por refacciones constantes, la enfermedad de Caracas es que jamás terminan sus obras. La pequeña reparación en la vía, un ligero vaciado del asfalto, se convierten, por un extraño mecanismo que debería investigarse, en una tortura visual y sensitiva. De allí que, recorrerla en días laborales sea una invitación al infierno, una réplica del Líbano ante nuestros ojos. Por eso quienes ayer poblaron los museos y galerías, bebieron ansiosos la muestra diversa conformada por inauguraciones, retrospectivas, música y performances que, definitivamente, puso fin a la modorra dominical de la plástica de este año.

Y para ello fue preciso el regreso de Manuel Quintana Castillo, huésped permanente del geometrismo y que, en su afán por erigir un sistema "particular" de este universo desarrollado por Mondrián, inauguró ayer en la Galería Arte Hoy una experiencia constituida por figuras elementales y absolutas de la geometría plana (triángulo, círculo y cuadrado).

"Creo que la línea en sí misma es el problema apasionante de la pintura, y ese solo tema vale para varios años de trabajo. Si otra vez tuviera veinte años me entregaría a estudiar, exclusivamente, todas las posibilidades pictóricas de la línea", expresa Quintana Castillo, quien presenta en esta muestra treinta de sus trabajos más recientes.

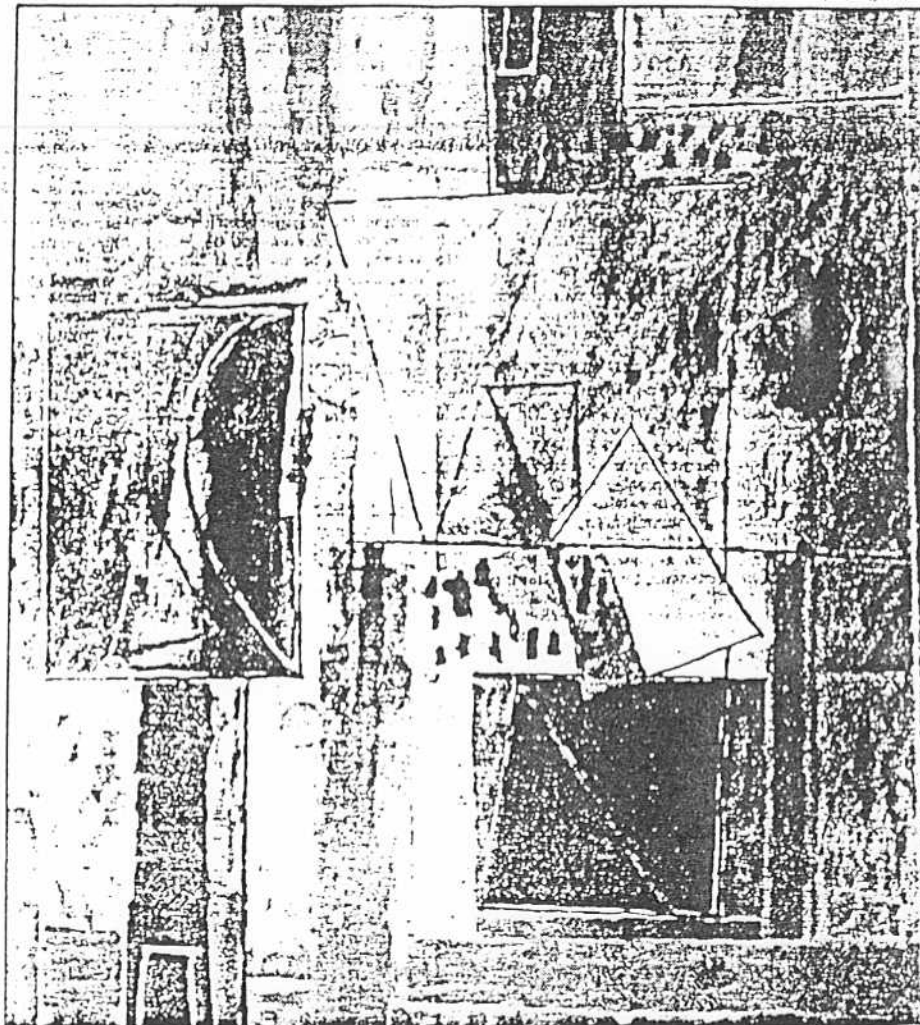
«Planos de acción, geometría viva» constituye una exposición interesante para quien ha seguido la carrera de este artista a lo largo de sus 30 años de trabajo, pero también luce revelador para el espectador que inicia sus contactos con una propuesta donde un nuevo concepto del color y la rigidez de las líneas, viene a consolidar la búsqueda personalísima de quien entiende la geometría no solo en su destino ornamental, tecnológico y arquitectónico, "sino también en otras alternativas de significación individual, y aun subjetiva y mágica, como lo ha sido en los diafragmas de los ocultistas o en las letras y signos de la cabaala, o en la pictografía africana o en códigos y petroglifos precolombinos".

"Pero una pintura, igual que un milagro, puede ser algo que renace cada día bajo una nueva mirada. En este caso el arte sería como un acto de amor, que cada día puede repetirse y cada día ser distinto... La pintura, la geometría, la intimidad, la introspección, ¿es posible? Si hay alguna geometría en mis pinturas, no es la geometría, es mi geometría. Yo he tomado posesión de ella, y puedo hacerla, borrarla y volverla a nacer", nos despide con esta reflexión el artista.

A que no me conoces, segunda parte

Los retratos de artistas parecen estar a la moda.

# INTECUNDOS



Quintana Castillo en la Galería Arte Hoy

Luz y el Génesis 1972 el Minimal Pict.





## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### **ABBAGANANO, Nicola**

Diccionario de Filosofía. 1era reimpresión de la 2da edic. en castellano.

Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1980. 1205pp.

### **ARNHEIM, Rudolf**

El cine como arte. 2da edic. en castellano.

Barcelona, Edit. Paidós Ibérica, 1986. 168pp.

Título original: Film as Art, University of California Press, 1957

Traductor: Enrique L. Revol, traducido del inglés.

### **AUMONT, Jacques**

Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.

Barcelona, Edit. Paidós Ibérica, 1985. 306pp.

Título original: Esthétique du film, Editions Fernand Nathan, 1983.

Traductor: Nuria Vidal, traducido del francés.

(Colección Paidós Comunicación /17)

### **BURCH, Noel**

Praxis del cine. 5ta edic. en castellano.

Madrid, Edit. Fundamentos, 1985. 188pp.

Título original: Praxis du cine, Editions Gallimard, 1970.

Traductor: Ramón Font, traducido del francés.

(Colección Arte, Serie Cine /2)

**CHESHIRE, David**

Manual de Cinematografía. 1era reimpresión de la edic. española.  
Madrid, Edit. H. Blume, 1981. 288pp.

**CLEMENTE, José L.**

Cine documental español.  
Madrid, Edit. Rialp, 1960. 216pp.  
(Colección Libros de Cine /23)

**FELDMAN, Simón**

El director de cine. Técnicas y herramientas. 3era edic.  
Barcelona, Edit. Gedisa, 1984. 191pp.  
(Colección Libertad y Cambio, Serie Práctica)

**FRANCASTEL, Pierre**

Pintura y sociedad.  
Madrid, Edit. Cátedra, 1984. 172pp.  
Título original: Peinture et société, Editions Denoel, 1984.  
Traductor: Elena Benarroch, traducido del francés.

**KUHN, Rodolfo**

Introducción a la realización cinematográfica.  
Madrid, Edit. JC, 1982. 176pp.  
(Colección Imágenes /5)

**HAUSER, Arnold**

-Historia social de la literatura y del arte. Vol.III

12 edic. en castellano.

Madrid, Edit. Guadarrama, 1974.

Título original: The social history of art Routledge & Kegan.

Traductores: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, traducido del inglés.

-Sociología del arte. T.2. Arte y clases sociales. T.4. Sociología del público y T.5. ¿Estamos ante el fin del arte?. 2da edic. Madrid, Edit. Guadarrama, 1975.

Título original: "Sociologie der Kunst".

Traductor: Vicente Romano Villalba, traducido del alemán.

(Colección Universitaria de Bolsillo)

**HOWARD L., John**

El proceso creador del filme.

La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1986. 548pp.

**MIRANDA, Julio E.**

-Cine documental en Venezuela. (nº1)

Merida, Venezuela, Edit. El ojo que Ve-nezuela, 1982. 86pp.

-Cine documental en Venezuela (nº2)

Merida, Venezuela, Edit. El ojo que Ve-nezuela, 1982, 76pp.

**MITRY, Jean**

Estética y psicología del cine. 2. Las formas.

2da edic. en castellano.

Madrid, Edit. siglo veintiuno, 1984. 583pp.

Título original: Esthétique et psychologie du cinéma. 2. Les formes, Editions universitaires, 1963.

Traductor: Mauro Armiño, traducido del francés.

**PORCILE, François**

Defense du courtmétrage français

Paris, Edit. du Cerf, 1965. 305pp.

**QUINTANA CASTILLO, Manuel**

Cuaderno de pintura.

Caracas, Edit. Galería de Arte Nacional, 1982. 280pp.

(Colección Galería- Serie Rescate)

**REISZ, Karel**

Técnica del montaje cinematográfico. 3era edic. en castellano.

Madrid, Edit. Taurus, 1980. 257pp.

Título original: The technique of film editing, Focal press.

Traductor: Eduardo Ducay, traducido del inglés.

**ROY, Huss y Norman SILVERSTEIN**

La experiencia cinematográfica.

Buenos Aires, Edic. Marymar, 1973. 199pp

Título original: The film Experience: Elements of motion, Harper & Row Publishers.

Traductor: Flora Setaro, traducido del inglés.

**TORAN, Enrique**

El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico.

Barcelona, Edit. Mitre, 1985. 255pp.

(Colección Interdisciplinar)

**VALE, Eugene**

Técnicas del guión para cine y televisión. 1era edic. en castellano,

Mexico, Edit. Gedisa, 1987. 197pp.

Traductor: Alberto L. Bixio, traducido del francés.

(Colección Libertad y cambio, Serie Práctica)

**SALVAT, Juan (director)**

Historia del Arte Salvat. Vol.10 y 11

Barcelona, Edit. Salvat, 1976.

Diccionario de las Artes Visuales en Venezuela t.2

Caracas, Edit. Monte Avila.

(Colección Temas Venezolanos).



REVISTAS**FERRERO, Mary**

"Conversación con 5 pintores venezolanos".

En: Papeles. Revista del Ateneo de Caracas. Año 1. Nº4.

Caracas, Ateneo de Caracas, Mayo-Junio-Julio, 1967.

pp.100-120

**LUCIEN, Oscar**

"El corto: ¿Escuela del largo?"

En: Imagen. Publicación del Consejo Nacional de la Cultura.

Nº 100-1, Caracas, CONAC, Noviembre 1984. p.27

**MACHADO, Arlette**

"Manuel Quintana Castillo"

En: Imagen. Publicación del Consejo Nacional de la Cultura

Nº 100-42. Caracas, CONAC, Junio 1988.

pp.38-39

**PENZO, Jacobo**

"El cortometraje un género necesario"

En: Comunicación. Publicación del Centro de Comunicación Social.

Nº 27, Caracas, Mayo 1980. pp.50-51

**QUINTANA CASTILLO, Manuel**

"Quintana Castillo por Quintana Castillo".

En: Imagen. Publicación del Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA).

Nº 99-100. Caracas, INCIBA, 1974.

pp.52-82

"Cortometraje Nacional" (FORO)

En: Encuadre. Publicación del CONAC (Cordinación de cine y fotografía)

Nº2. Caracas, 1974. pp.21-31

"Festival del Cortometraje Nacional"

En: ININCO. Publicación del ININCO

Nº2. Caracas, 1981. p.8

CATALOGOS Y FOLLETOS

- Catálogo de la exposición "Manuel Quintana Castillo",  
Pinturas 1954-1961. Sala de exposición del Museo de Bellas Artes. Caracas, 1961.

- Catálogo de la exposición "Homenaje a M. Quintana Castillo"  
Sala de exposiciones Plaza Bolivar. Caracas 3-3-74

- Folleto de la exposición "Signos, Escrituras y Emblemas".  
Galería Siete Siete, Caracas, Junio 1984.
  
- Catálogo de la exposición "Signos para un vocabulario".  
Galería Arte Hoy, Caracas, Octubre 1985.
  
- Folleto de la exposición "Planos de Acción Geometría Viva".  
Galería Arte Hoy, Caracas, Febrero-Marzo 1988.